CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

633

marzo 2003

DOSSIER:
Jorge Amado

Gonzalo Rojas
Discurso en la Academia

José María Eça de Queirós
Brasil y Portugal

Sesquicentenario de José Martí

Entrevista con Tomás Eloy Martínez
Cartas de Colombia y Uruguay

Notas sobre García Márquez, Thomas Mann, Hans Magnus Enzensberger, Abilio Estévez y Abel Posse

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-03-005-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

633 ÍNDICE

DOSSIER
Jorge Amado

BASILIO LOSADA
Jorge Amado y Bahía 7
CARLOS ALBERTO PASERO
Jorge Amado en «Buenos Aires, capital de Hispanoamérica» (1935-1942) 13
MIGUEL REAL
Los personajes en el funeral de Jorge Amado 23
ISABEL SOLER
«O destino é o mar» 33

PUNTOS DE VISTA

GONZALO ROJAS
Discurso en la Academia 45
JOSÉ MARÍA EÇA DE QUEIRÓS
Brasil y Portugal 57
WILFRIDO H. CORRAL
¿Qué queda de las teorías literarias cuando rige la ortodoxia? 67
BLAS MATAMORO
¿Quién teme a Martin Heidegger? 79

CALLEJERO

CÉSAR LEANTE
José Martí: de Cabo Haitiano a Dos Ríos 93
REINA ROFFÉ
Entrevista con Tomás Eloy Martínez 101

JOSÉ ANTONIO DE ORY
Carta de Bogotá. Doris Salcedo en el Palacio de Justicia 107
HORTENSIA CAMPANELLA
Carta desde Uruguay. La utopía en bandeja 113

BIBLIOTECA

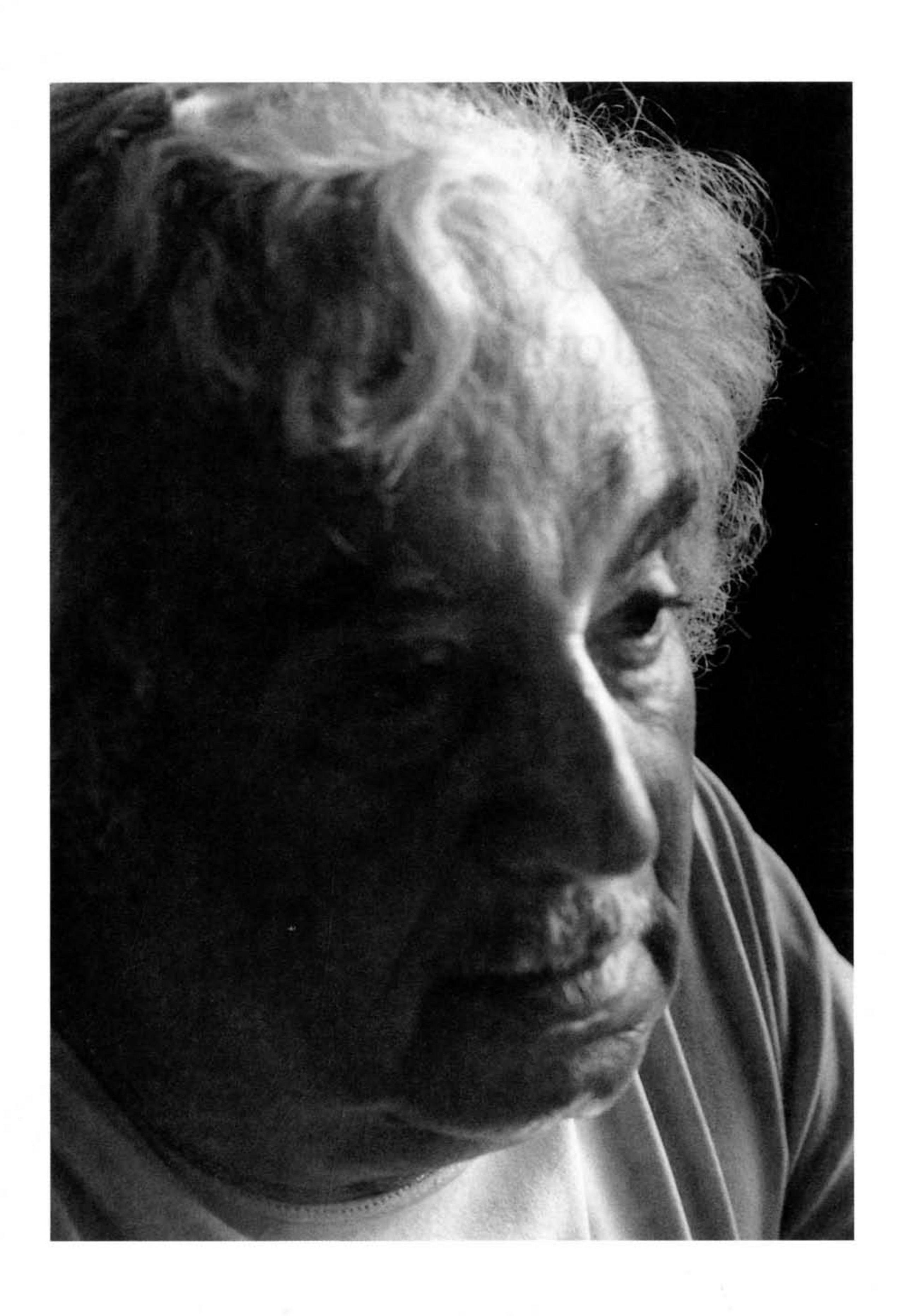
JAIME PRIEDE
Thomas Mann en una hamaca frente al mar 119
RICARDO BADA
La ficción de la ficción 123
MARIO GOLOBOFF, DIANA PARIS, MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI, LUIS CORREA-DÍAZ, INMACULADA GARCÍA GUADALUPE, B. M.
América en los libros 127
GUZMÁN URRERO PEÑA, MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI, ISABEL DE ARMAS, MANUEL ALBERCA
Los libros en Europa 138

El fondo de la maleta
Editoriales y restaurantes 149

Ilustraciones de Carlos Bastos

DOSSIER
Jorge Amado

Coordinadora:
ISABEL SOLER



Jorge Amado. Fotografía de Zelia Amado (Bahía, agosto de 1975)

Jorge Amado y Bahía

Basilio Losada

No creo que haya en nuestro tiempo un escritor como Jorge Amado tan profundamente enraizado en su país y tan fervorosamente aceptado por él. Habría que buscar un ejemplo, quizá, en la antigüedad, posiblemente Homero si es verdad lo que los eruditos adivinan y suponen. Jorge Amado dio presencia a Bahía en la literatura de nuestro tiempo.

Dicen que todo gran escritor tiene un mundo propio y un lenguaje propio para expresarlo, y en este sentido Faulkner podría ser un ejemplo memorable. Jorge Amado tiene su mundo, reducido e íntimo como son las patrias verdaderas, y un lenguaje, forzosamente dialectal, para construir la voz de ese pequeño mundo.

Jorge Amado, blanco de raíces hispanoportuguesas, se sintió tan próximo a la negritud que acabó siendo el negro más blanco del país, como se dijo luego del poeta Vinicius de Morais. Y las gentes de Bahía, de la ciudad de Salvador, porque Bahía es el nombre del estado, se reconocen en la obra del escritor y construyen su imagen sobre los personajes de Jorge Amado. Su imagen y su lenguaje, aunque no hayan leído las novelas del escritor. Tengo la impresión de que la ciudad de Bahía –la ciudad de São Salvador de Todos-os-Santos por nombre oficial– intenta también asemejarse a la imagen que de ella trazó Jorge Amado. Y también el turista y el viajero ven la ciudad desde la perspectiva que presta la lectura. Vagando por las calles de la Cidade Baixa veremos a los pescadores y a los vagabundos que creó el novelista. Veremos a Doña Flor y a sus dos maridos, uno de ellos, el fantasma del difunto, más difícil de percibir, y veremos a Jubiabá, a los *capitães da areia*, los niños abandonados, es decir libres, sin atadura de ningún tipo, que tienen las plazas como patria y ensueño, esos niños que retrató Jorge Amado en una de sus más hermosas novelas, titulada precisamente *Capitães da areia.* Y veremos a Quincas Berro Dágua, protagonista de un cuento –*A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*– que algunos críticos tienen por la narración breve más hermosa escrita en el portugués del Brasil en el siglo XX. En el XIX habría que poner por encima algunas de Machado de Assis. Y será fácil topar en cualquier recodo con Gabriela, mulata de clavo y canela, o con Teresa Batista, tan cansada de guerra.

En Bahía bastaba preguntar por la casa de «o poeta», y cualquier morador de la ciudad se la mostraba, y llegaba uno a ella acompañado por un grupo de muchachos arrancados también de cualquiera de las novelas de Jorge Amado.

Los temas y los personajes del novelista proceden de una doble raíz: la técnica de las historias de cordel y los planteamientos del realismo social, eso, al menos, en su primera etapa de escritor. De las historias de cordel, y de la vivísima oralidad brasileña, aprendió Amado a no aburrir al lector, a no engañarlo con el abuso de habilidades técnicas prescindibles, y a construir sus novelas de acuerdo con lo que decía en España Álvaro Cunqueiro –también autor con un mundo propio y un lenguaje propio para expresarlo– «una novela es, simplemente, una historia bien contada». Lo demás está en un cultivado poder de observación para seleccionar lo relevante cotidiano y en la posesión de un lenguaje que no se aleje excesivamente del que corresponde a la acción y a los personajes, teniendo en cuenta, eso sí, la opinión de Nietzsche: «La realidad es fea, y cumple a la literatura embellecerla».

De este entramado de afinidades entre el escritor y su mundo deriva toda la obra de Amado. Pero hay otro elemento que, de manera expresa en su primera época y más difusa en sus últimas novelas, da un sentido profundo a lo que podría parecer simplemente un desfile de personajes pintorescos. Jorge Amado ingresó en el Partido Comunista de Brasil en 1930, cuando aún no contaba veinte años de edad. Soportó persecuciones, amarguras, decepciones, pero hasta el fin de sus días permaneció fiel al ideario de un humanismo marxista que poco tenía que ver con la realización política leninista-staliniana. Desde el Partido Comunista le llegaron consignas y esquemas que centran una visión brasileña del realismo social. Una versión brasileña porque brasileño son el ambiente y los personajes que sirven para construir una trama que es evidentemente apriorística pero que funciona narrativamente. Pienso, por ejemplo en la trilogía *Los subterráneos de la libertad*: un amplísimo friso narrativo poblado de protervos burgueses y angélicos proletarios, víctimas estos de todos los excesos imaginables. Este apriorismo político no impide que la trilogía sea una visión apasionante del Brasil de la época.

El realismo social de la primera etapa de Jorge Amado, brota también del mundo del Nordeste brasileño, de las luchas sociales en las áreas de monocultivo del café y del cacao, de las caravanas de desesperados que huyen de las sequías periódicas, de los abusos de los *coroneles*, como se llama a los terratenientes que explotan las áreas de monocultivo y a quienes trabajan en ellas. *Sudor, Tierras del Sin Fin, Mies roja*, tres novelas publicadas entre

1934 y 1945, trazan el cuadro, tópico pero real, de la vida en el Nordeste. Quizá sea *Jubiabá* la obra más notable de esta época. *Jubiabá* se publicó en 1935 y narra la historia de Antonio Balduino, un muchacho de los arrabales de Bahía, que a través de etapas diversas, como vagabundo, boxeador, artista de circo, va conquistando lenta y dramáticamente una consciencia de clase en un país donde la problemática social era y es aterradora. En todas las novelas de esta primera etapa, y con el fondo del Nordeste, se dibuja como elemento constante la aspiración a la libertad, y la lucha por conseguirla, de unas gentes que, a veces, en su alienación y desamparo se refugian en prácticas religiosas heterodoxas y heterogéneas y en un floclorismo subvencionado.

Es interesante, dentro de un panorama de integración fundamental entre el escritor y su mundo, subrayar el papel de las sectas y grupos religiosos en los que se integran, con inmenso vigor, los negros, los mulatos y también cada vez más gente blanca del Brasil. El *candomblé*, por ejemplo, una religión en fase inicial y cada vez más dinámica que llega a impregnar la vida espiritual de millones de brasileños y que se basa en cultos africanos escondidos bajo una superficial envoltura de cristianismo. Los esclavos traídos del África negra tenían que ocultar entre los amos blancos la pervivencia de su espiritualidad ancestral, y encubrían sus dioses bajo nomenclatura del santoral cristiano, y disimulaban sus rituales bajo apariencia musical y folclórica. Es un fenómeno semejante a la *santería* cubana o al *vudú* caribeño. Formas y ritos de esta espiritualidad oculta tienen en la ciudad de Bahía una presencia dominante, y la tienen también en la narrativa de Amado. El *batuque*, el *tambor* o la *umbanda*, rito de culto a los antepasados impregnado de folclore africano y que quizá algún día se convierta en la religión cristiana de una parte mayoritaria de la comunidad negra del Brasil.

Jorge Amado, negro vocacional, se sentía deslumbrado por esta espiritualidad libre, ajena a cualquier ortodoxia. Él mismo fue elegido *obá*, director de ritos, en el *candomblé* de Axé Opó, y su retrato figuraba, y supongo que figura aún, en un lugar de honor en la escuela de *capoeira* de Mestre Patinha. La *capoeira* es una mezcla de lucha y baile, con más de baile que de lucha, un deporte bahiano que sirve de evasión a la miseria y a la desesperanza. Cuando en Bahía la ciudad fue una fiesta. Por cierto que el sentido de la fiesta en Brasil hay que contemplarlo desde una especial perspectiva. Puedo decir que no he visto espectáculo más triste que el carnaval de Bahía, o el de Río. Todo exceso en la celebración es la expresión de frustraciones profundas, y bajo la alegría fingida y a plazo fijo se ocultan la desesperanza, la frustración, una amargura insoportable. Dos días para dis-

frazarse de lo que uno sueña, pero «todo se acabó el miércoles» como se canta en *Orfeo Negro*.

Jorge Amado ama a sus personajes y conoce sus debilidades y su íntima fortaleza, y sus sueños, y su dolor. Y estos personajes, creación literaria evidentemente, tienen mucho que ver con los sueños de esa sociedad mestiza que habita y construye el Brasil profundo y real. Bajo el folclorismo, dibuja Amado las tensiones sociales de su ciudad. Dice Luciana Stegagno Picchio: «De esta simpatía por los humildes, por la gente de color vista en su ambiente, en la Bahía pintoresca de las prácticas mágicas y pararreligiosas, en las que la intención realista se manifiesta en forma de visión romántica de las oposiciones sociales, donde el documento es siempre leído apasionadamente e inscrito en la estructura narrativa con una precisa función poética, nace ese gran fresco costumbrista que es la obra de José Amado».

Las novelas bahianas de Jorge Amado, y bahianas son todas aunque incidentalmente la acción se desarrolle en otro lugar, muestran una de las características del mensaje de Amado: la tolerancia, la incitación a la pacífica convivencia con «lo diferente» que subyace en el mundo bahiano. Luciana Stegagno Picchio ha escrito en este sentido páginas esclarecedoras. En esta visión, en la que domina una apariencia de folclorismo, color y gracia para encubrir una realidad pavorosa desde el punto de vista de la integración social, se forjó la novela del Nordeste, escuela narrativa de signo testimonial en la que desembocaron las vanguardias brasileñas. Son las novelas de Lins do Rego y Graciliano Ramos, aunque las de Graciliano con una expresión más escueta, más dura, como si intentara huir del halago del color local en busca de una mayor eficacia testimonial.

En 1958 aparece *Gabriela, clavo y canela*. Si todas las novelas anteriores de Jorge Amado habían gozado de una acogida excepcionalmente popular y multitudinaria, *Gabriela* rebasa lo imaginable. Cientos de ediciones, versiones cinematográficas, adaptaciones televisivas. Es muy probable que, aún hoy, sea la novela más popular en Brasil. Dejamos de lado las obras de Paulo Coelho, que son otra cosa. La fabulación irónica parece desplazar en Gabriela la expresa intencionalidad política, y se inicia así lo que los críticos consideran la segunda época de Jorge Amado. Esta teoría, aceptada milagrosamente de forma unánime por la crítica, tiende a ocultar una realidad esencial: en las obras de la segunda etapa, el exotismo, el folclore, la fabulación irónica, la gracia narrativa, ocultan la permanencia de una actitud invariable en el escritor: su amor a los humildes, por encima de cualquier militancia política. El marxismo-leninismo fue para Amado una fórmula, sinceramente sentida, de justificar ideológicamente esta actitud, que por otra parte no precisaba justificación alguna. Y este amor por la libertad,

por los oprimidos, aparece página tras página en su obra. Jorge Amado, que había obtenido el Premio Stalin, que había visto su obra traducida a más de setenta lenguas en tiradas copiosísimas, vivió el drama que sintieron amargamente tantos comunistas: el hundimietno del mundo ideológico que les había servido de refugio y esperanza durante toda su vida. Pero, sin renunciar a nada de aquel mensaje esencial, buscan otras vías para manifestarse y hacerlo llegar al lector. Conviene leer al respecto las memorias que publicó en los últimos años de su vida Jorge Amado. El libro se titula *Navegación de cabotaje. Apuntes para un libro de memorias que jamás escribiré.* Sin ordenación cronológica, como una fluencia libre de recuerdos, Jorge Amado, en 1992, habla de su vida, del exilio de tantos años, de su fe comunista, de aquella quema de sus libros en su ciudad, en Bahía. «Se empieza quemando libros y se acaba quemando gente». Víctima de la dictadura, viajero con raíces en cualquier rincón del mundo, mimado por los stalinistas, Amado vio el hundimiento de sus ideales, de lo que había dado fuerza y peso a su vida.

A partir de *Gabriela*, el mundo de Amado se centra en Bahía de manera exclusiva. Y aparece una fauna pintoresca, el mejor espectáculo de la ciudad, junto con sus trescientas iglesias barrocas. Son los personajes de Jorge Amado, truhanes, prostitutas sentimentales, rufianes, trileros, pedigüeños, sacamuelas, descuideros, músicos ambulantes, tenderos portugueses, panaderos gallegos, artistas alemanes, noruegos o de cualquier país hiperbóreo, perdidos en el encanto de la ciudad mágica. «Los años en las calles, mezclado con la gente de los muelles, de los mercados y de las ferias, en los corros de *capoeira*, en los misterios del *candomblé*, en el atrio de las iglesias barrocas: eso fue mi universidad y de ese mundo extraje el don de una poesía que viene del dolor y de la alegría de nuestras gentes».

Y aparecieron obras como *Doña Flor y sus dos maridos, Los pastores de la noche, Teresa Batista cansada de guerra* y, para mí, por encima de todas, *Los viejos marineros*, una de las novelas más divertidas y al mismo tiempo más profundas que haya leído. Un alegato a favor de la fantasía, del ensueño, una fábula moderna y necesaria. «Lo divertido no es lo contrario de lo serio».

Ese fue Jorge Amado, un escritor que tuvo un mundo propio y un lenguaje propio para expresarlo.

Y, en fin, convendría subrayar otro aspecto de la narrativa de Jorge Amado: la presencia femenina. Mujeres libres, gozadoras, fuertes, luminosas, rebeldes y tiernas. Algún día se hará una tesis doctoral, con toda la pedantería y distanciamiento que una tesis exige, sobre las mujeres de Jorge Amado. Pero cualquier lector sabrá más de esto si lee cualquiera de sus novelas.



Jorge Amado por Carlos Bastos

Jorge Amado en «Buenos Aires, capital de Hispanoamérica» (1935-1942)

Carlos Alberto Pasero

«Cómo es verdaderamente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, qué contiene o esconde...»

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles.*

Jorge Amado estuvo en Buenos Aires en varias oportunidades. Casi toda su obra se vertió al español en la Argentina y el autor cultivó, entre nosotros, un público amplio y entusiasta[1]. En el país, conoció a personalidades destacadas, argentinas o extranjeras, como Rodolfo Ghioldi, Rafael Alberti, Alfredo Varela, Raúl González Tuñón, María Rosa Oliver, Enrique Amorim, Victoria Ocampo, Héctor P. Agosti, entre otros. En sus *Conversaciones con Alice Raillard,* Jorge Amado recuerda los primeros viajes: «Fui por primera vez a la Argentina, en 1935, para 'cubrir' como periodista un viaje de Vargas;... Volví a la Argentina en 1937, cuando fui a México, en ese viaje que hice a través de América Latina... Pero sólo estuve de paso. Después, en 1941, me quedé casi dos años... Iba y venía de Buenos Aires a Montevideo, recorrí diferentes regiones de la Argentina, fui a Córdoba, a otros lugares»[2].

[1] Cacau *fue el primer libro de Jorge Amado que se publicó en el exterior. Apareció en Buenos Aires en 1935 con el sello de la editorial Claridad, traducido por Héctor F. Miri. En 1958 y 1963 se publicaron en Buenos Aires otras dos versiones de la misma novela, la primera en la editorial Futuro, por Haydée Jofre Barroso y la segunda, en Losada, por Estela dos Santos. Las principales obras de Jorge Amado en ediciones argentinas son:* Sudor, Jubiabá, Mar muerto, Capitanes de la arena, Tierras del sin fin, San Jorge de los Ilheos, Los caminos del hambre, Los subterráneos de la libertad, Gabriela, clavel y canela, La muerte y la muerte de Quincas Berro Dagua, Doña Flor y sus dos maridos, Tienda de los milagros *y* Tereza Batista. *Cfr. Paulo Tavares,* O baiano Jorge Amado e sua obra, *Río de Janeiro, Record, 1980.*

[2] *Amado Jorge,* Conversaciones con Alice Raillard, *Traducción de Rosa Corgatelli, Buenos Aires, Emecé, 1991, pp. 118-119.*

«En Buenos Aires, se discute toda América»

En 1935, como enviado del diario carioca *A Manhã*, órgano de la Aliança Nacional Libertadora[3], Jorge Amado cubrió la visita oficial del Presidente Getúlio Vargas a la Argentina y al Uruguay. «Aquella vez –cuenta Jorge Amado–... todo era Brasil en Buenos Aires y la impresión que daría a un turista inglés o japonés, que en esa ocasión pasara por la capital de la Argentina, era la de una ciudad que cultivaba sobre todo a los brasileños». Ciertamente, la llegada de Getúlio Vargas a Buenos Aires constituyó todo un acontecimiento. El presidente brasileño fue huésped de honor de la Argentina para los festejos del 25 de mayo. El acercamiento diplomático, la visita de un mandatario extranjero, todavía no tan frecuente como en nuestros días y la pompa celebratoria del 125° aniversario de la emancipación argentina, todo contribuyó a enaltecer la estadía de Vargas, a quien, por otra parte, muchos admiraban como líder político[4]. La prensa argentina de entonces reflejó profusamente la llegada del Presidente de los Estados Unidos del Brasil. Continúa diciendo Jorge Amado: «Los diarios sólo hablaban del Brasil, su pasado, su presente, su gran futuro, se leía de todo en relación al pueblo brasileño, en la calle todos querían informaciones sobre la vida de la nación amiga. Había realmente, en esa ocasión, una inmensa curiosidad por el Brasil. La excursión presidencial creó en el ambiente de fiestas y más allá de ese ambiente, en las calles y el pueblo, enormes ganas de saber de las tierras que se extendían al norte y del pueblo que las habitaba»[5]. Era la segunda vez que un mandatario brasileño visitaba el Plata. El riograndense Getúlio Vargas sentía especial afecto por Buenos Aires, en donde había residido en su juventud. Ahora, como jefe de Estado, retribuía atentamente el viaje oficial que el presidente Agustín P. Justo había hecho a Río de Janeiro en 1932. Ambos presidentes se veían como la encarnación de sus antecesores, Roca y Campos Salles, al comenzar el siglo o el general Mitre y Dom Pedro en tiempos de la Triple Alianza. La revista *Caras y Caretas* reproducía amplia cobertura fotográfica de

[3] *La Aliança fue lanzada el 30 de marzo de 1934, presidida por Luís Carlos Prestes. Liderada por el Partido Comunista Brasileño, tenía un amplio programa de contenido nacionalista y proponía una alianza de clases para la conquista del poder. Fue declarada ilegal por el gobierno de Vargas el 22 de julio de 1935.*

[4] *Cfr. Ricardo Montalvo,* Getulio Vargas. Presidente de los Estados Unidos del Brasil y la unidad brasileña, *Buenos Aires, Gleizer, 1939. André Carrazoni,* Getulio Vargas, *Buenos Aires, Anaconda, 1941.*

[5] *Jorge Amado, «Buenos Aires, capital de Hispanoamérica», en AA. VV.,* Confluencia, *edición organizada y traducida por Raúl Antelo, Buenos Aires, Centro de Estudios Brasileños, 1982, p. 71. (Versión original:* Dom Casmurro, *Río de Janeiro, a. 2, n. 46-7, abr. 1938).*

la bienvenida dada a Getúlio Vargas y decía en sus epígrafes: «En un abrazo cordial, los presidentes brasileño y argentino resumen el regocijo de los dos pueblos hermanos. Entre vítores y aplausos de la multitud apiñada en las aceras, el huésped ilustre y el general Justo entran en la calle Florida». La Buenos Aires que Jorge Amado frecuentó, en ese período, era una ciudad opulenta, desigual y aristocrática, socialmente deslumbrante en términos comparativos, en su papel de gran capital sudamericana. Christovam de Camargo, periodista y poeta brasileño que residió largos años en Buenos Aires, ha dejado constancia de sus primeras impresiones de la capital argentina: «La ciudad me pareció deslumbrante. Calles bien alineadas, grandes casas comerciales con vidrieras que obligaban a detenerse, y una actividad frenética, personas apresuradas, bien vestidas, con un aire preocupado de quien está trabajando y ganándose la vida holgadamente»[6].

Como resultado de su segunda visita a Buenos Aires, en abril de 1937, como parte de un periplo turístico más amplio que incluyó Uruguay, Chile, Perú, Ecuador, Colombia, Guatemala, Cuba y México, Jorge Amado nos dejó un curioso testimonio de su visión de la ciudad de Buenos Aires. Ésta era, desde finales del siglo XIX, referente cultural obligado para los intelectuales sudamericanos. En el artículo que Jorge Amado publicó en el semanario brasileño *Dom Casmurro*, en 1938, titulado «Buenos Aires, capital de Hispanoamérica» la ciudad es vista en su doble vertiente: la material, convulsionada por un plan de reformas que alteraba calles y avenidas, y la espiritual, Buenos Aires como centro de irradiación intelectual y punto de reunión de artistas y pensadores latinoamericanos.

Ese texto, que Amado dedica a Buenos Aire, remite al gran tema de la ciudad y su particular geografía imaginaria[7]. Hablar de la ciudad implica trasponer el límite del espacio privado, deambular por el espacio público, trabar relaciones e incorporar valores e ideas de un grupo social con una perspectiva ajena o extrañada, sobre todo cuando el testigo es un extranjero. Dice Marc Augé: «Toda representación del individuo es necesariamente una representación del vínculo social que le es consustancial»[8]. Jorge Amado consigna la delicia de los parques, la importancia del Jardín Zoológico, la imponencia del obelisco, los nuevos cines como el *Metro* y el *Ópera* y la elegancia sin igual de las argentinas. Recuerda el nombre de

[6] *Christovam de Camargo, «Buenos Aires»,* Prosas excentricas, *Río de Janeiro, Coelho Branco, 1935, pp. 223-224.*

[7] *La cuestión fue abordada por Italo Calvino, Borges, Benjamin, Barthes, Marshall Berman, Giulio Argan, Simmel y Kafka, entre otros.*

[8] *Marc Augé,* Los «no lugares». Espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, *Barcelona, Gedisa, 1994, p. 26.*

las calles y de las personalidades del espectáculo de paso por Buenos Aires: Margarita Xirgu y Pedro Vargas. Si bien el turista Jorge Amado da cuenta de esos lugares por excelencia del espacio público, la calle, el restaurante, el hotel, espacios por donde circulan los nativos y las figuras internacionales, la ciudad no es percibida sólo por sus iglesias o monumentos, estaciones o palacios. Las calles, en ese entonces revolucionadas por la reforma urbanística, acentúan el hecho de que Buenos Aires conforma un espacio de otra índole. Buenos Aires es, en este sentido, para Jorge Amado, un lugar imaginado y su relación con el hombre es apenas geográfica. «Buenos Aires se extiende mucho más allá de la Argentina». Por eso, prefiere describir no el Buenos Aires físico sino el intelectual. La decisión se funda en su público. «La capital argentina es tan conocida de los brasileños...». Amado elige «hablar de la fisonomía intelectual de Buenos Aires». Para ello, traza una territorialidad identitaria aún más influyente: «En Buenos Aires, se discute toda América». Su espacio público encarna una colectividad de naciones. «El intelectual de cualquiera de los países de la costa del Pacífico acaba siempre haciendo su viaje a Buenos Aires, como el escritor de Colombia, Venezuela o América Central acaba colocando su centro de irradiación en México». La capital argentina, además de constituir la construcción colectiva de un país, convoca a entrecruzamientos con otros territorios y a interacciones sociales más vastas, allende la plaza pública, la calle, el bar y los propios contornos ciudadanos. «En Buenos Aires, mis amigos intelectuales me ofrecieron una comida en un restaurante típico. Mucha gente, mucha cordialidad, charlas y brindis. De repente alguien se acuerda de preguntar la nacionalidad de los presentes. Fue cuando me enteré de que no estaba exclusivamente entre argentinos (...). Había gente de todos los países de Hispanoamérica y allí no eran intelectuales de tal o cual parte. Eran intelectuales latinoamericanos, haciendo su centro de irradiación en Buenos Aires». En contraposición, en ese marco, Jorge Amado consigna el curioso sentimiento brasileño de alteridad: «Al principio me sentía totalmente desplazado en un grupo de intelectuales latinoamericanos, porque ellos siempre hablan de los problemas, de las cosas, de las soluciones, de la literatura, del arte, de todo, en bloque, en relación a toda América Latina. Pero yo me había acostumbrado a pensar en el Brasil sin condicionarlo a Latinoamérica... y cuando distanciaba mi mirada era para pensar en Europa o incluso en Asia, antes que en Hispanoamérica». Jorge Amado valora que «el hispanoamericano es antes que nada continental». Y se lamenta de que los brasileños, «con otra lengua, mezcla de otras sangres..., diversa tendencia cultural, nos separamos de ese pensamiento continen-

tal..., a pesar de la semejanza económica del Brasil con los demás países latinoamericanos»[9].

Jorge Amado, el caballero de la esperanza

Hacia 1940, apoyado por amigos y camaradas, Jorge Amado tomó la decisión de escribir una biografía de Luis Carlos Prestes. Se propuso no sólo un objetivo literario sino, sobre todo, de acción política: contribuir a la campaña por la amnistía del gran líder de la Aliança Nacional Libertadora y denunciar, así, las atrocidades del régimen de Getúlio Vargas. La biografía procuraba exaltar, entre otros, dos acontecimientos clave de la vida de Prestes, la legendaria Columna que tomó su nombre y que encabezó heroicamente entre los años 1924 y 1927 y el alzamiento de 1935[10]. La situación carcelaria de las personas que habían sido detenidas, luego de este levantamiento cívico-militar, fueron durísimas desde un principio pero se habían agravado mucho tras el autogolpe de Getúlio y la implantación de la dictadura del «Estado Novo» en 1937. «Prestes y Berger estaban aislados y el segundo perdía la razón bajo múltiples torturas» dice Graciliano Ramos, él mismo uno de los procesados, en su magnífica obra *Memorias de la cárcel*[11]. Por otra parte, los procesos seguidos contra Prestes, Harry Berger y Rodolfo Ghioldi estaban viciados de nulidad y la prisión del primero, en esas circunstancias, se prolongaba indebidamente.

En un principio, Amado había pensado en la posibilidad de viajar a México, país en el que había condiciones especiales para la tarea que se proponía. Allí se encontraba viviendo la madre de Luís Carlos, Leocádia Prestes. Sin embargo, la proximidad de otra ciudad, familiar e igualmente favorable, le hizo cambiar de planes. Entre agosto de 1941 y agosto del año siguiente,

[9] *Cfr. Jorge Amado, «Buenos Aires, capital de Hispanoamérica», en AA. VV.,* Confluencia, *edición organizada y traducida por Raúl Antelo, Buenos Aires, Centro de Estudios Brasileños, 1982, pp. 71-82.*

[10] *«Con la Primera Guerra y las nuevas técnicas surgidas, aumentó la presión por la reforma de las fuerzas armadas. A partir de 1922, las ideas de los tenientes se polarizaron, pasando a reflejar el deseo de participación política de las clases medias». Caldeira, Jorge y otros,* História do Brasil, *2da. Ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 254. Sobre la Columna Prestes ver: Domingos Meirelles,* A noites das grandes fogueiras. Uma história da Coluna Prestes, *São Paulo, Record, 1996. Sobre el levantamiento de 1935 ver: Jayme Brener,* 1935: a revolta vermelha, *São Paulo, Ática, 1998.*

[11] *Cfr. Graciliano Ramos,* Memórias do cárcere, *Rio de Janeiro, José Olympio, 1953, vol. I y II. Nelson Pereira dos Santos fue el responsable de la versión cinematográfica (Gran Premio Coral La Habana):* Memorias de la cárcel, *Brasil, 1984, con Carlos Varezza, Gloria Pires, José Dumont y Jofre Soares.*

Jorge Amado se exilió en Buenos Aires y, alternativamente, en Montevideo. Al respecto dice Jorge Amado: «... en 1941, ante la decisión de escribir un libro sobre Prestes y la imposibilidad de hacerlo en el Brasil, pasé a la Argentina, donde me quedé, sin pasaporte. Salí del Brasil sin papeles, atravesé la frontera y me quedé allá. No tenía un solo documento. Y allá, inmediatamente, comencé a desarrollar una actividad política; por el momento me resultaba imposible volver al Brasil»[12]. Si bien el proyecto de componer un libro sobre Prestes era una decisión personal, que involucraba talento literario y pasión política, la salida del Brasil constituyó también un forzado exilio. «Me obligaron expresamente –cuenta Jorge Amado. Las dificultades eran muy grandes, la situación se había agravado mucho en 1939. En ese año, Vargas había pronunciado una serie de discursos en Minas Gerais, en los que tomaba posición y ubicaba al Brasil prácticamente del lado del Eje, las fuerzas nazifascistas». Jorge Amado, junto a muchos otros ciudadanos brasileños, sufrió la represión del régimen debiendo permanecer bajo arresto en varias ocasiones. La persecución, la privación de libertad y la tortura formaron parte de los métodos represivos del gobierno de Getúlio Vargas, después del levantamiento de 1935. Buena parte del libro que Amado escribió sobre Prestes está dedicada a documentar las condiciones de prisión de los inculpados, así como los padecimientos durante los largos procesos.

Zélia Gattai, en ese entonces apenas una de tantas anónimas lectoras y admiradoras de Jorge Amado, recuerda a su futuro esposo, «apenas un rostro», de paso por São Paulo y a punto de embarcarse rumbo a la Argentina[13]: «Un día, en el año 1941, al llegar al portón de la casa de Aparecida, la encontré despidiéndose de un joven. La oía deseándole buen viaje (...). El joven ya debía de andar lejos cuando Aparecida me contó que 'aquél' era Jorge Amado. '¿Jorge Amado?' exclamé, con una mezcla de sorpresa y frustración. (...) Por primera vez le ponía los ojos encima, y había perdido la oportunidad de, por lo menos, estrecharle la mano»[14].

Al momento de partir hacia Buenos Aires, el escritor era allí una personalidad conocida y admirada. *Cacao, Jubiabá y Mar muerto*, novelas traducidas y publicadas en la Argentina, habían sido muy bien recibidas por público y crítica[15]. En el Río de la Plata, Jorge Amado halló el marco

[12] *Amado Jorge,* Conversaciones con Alice Raillard, *pág. 127.*

[13] *Zélia Gattai y Jorge Amado se conocieron luego del regreso de éste al Brasil, en 1943. Se casaron en 1945.*

[14] *Zélia Gattai,* Un sombrero para viajar. Mi vida con Jorge Amado, *traducción de Rosa Corgatelli, Buenos Aires, Emecé, 1985, p. 27.*

[15] Cacao, *traducción de Héctor F. Miri, Buenos Aires, Claridad, 1935;* Jubiabá, *traducción de Raúl Navarro, Buenos Aires, Imán, 1937;* Mar muerto, *traducción de Benjamín de Garay, Buenos Aires, Claridad, 1938.*

indispensable para la redacción de la biografía de Luís Carlos Prestes. En la capital argentina, así como en Montevideo, existía una colonia muy activa de emigrados brasileños que habían luchado al lado de Prestes, que formaron parte de la Aliança Nacional Libertadora o que defendían su causa[16]. Además, ya estaba en la ciudad, de regreso a la patria, el dirigente comunista argentino Rodolfo Ghioldi, partícipe importante de los sucesos de 1935[17]. Ghioldi y su esposa, Carmen Alfaya («Hablaré del heroísmo de Rodolfo Ghioldi, del coraje de Carmen Ghioldi» –dirá Amado en su biografía de Prestes–) fueron para Jorge Amado como su familia en Buenos Aires[18].

Hay un pasaje de *Navegación de cabotaje. Apuntes para un libro de memorias que jamás escribiré* en el cual Jorge Amado recuerda una localidad del Gran Buenos Aires a propósito del escritor argentino Ernesto Sábato. Se trata de Santos Lugares, una característica localidad de clase media, a veinte kilómetros del centro de la Capital Federal. Amado viene a saber por los periódicos, en cierta ocasión que estuvo con Sábato en París, de la notable coincidencia. Primera sorpresa: Sábato vive en el mismo barrio en el cual Amado residió en los años de exilio, cuando compuso la biografía de Prestes. «...coincidimos en el lugar de residencia –escribe Amado– pues Sábato vive en Santos Lugares, delicioso arrabal de Buenos Aires. Así lo era en mil novecientos cuarenta y uno, cuando viví allí en la chacra de un italiano. Allí escribí *O Cavaleiro da Esperança*». Segunda sorpresa: esa casa arbolada, en donde aún reside el escritor argentino, punto de referencia ilustre en la zona, fue la misma casa en la que Jorge Amado se recluyó para escribir la biografía de Luis Carlos Prestes. «Me sorprendí al saber por los periódicos que Sábato residía en Santos Lugares». Y agrega Jorge Amado: «Un día mi sorpresa se convirtió en asombro: un periodista brasileño, en una entrevista, le preguntó si era verdad que vivía en el mismo

[16] *«Los exiliados se encontraban allá, en la Argentina, en el Uruguay, formaban un grupo importante. Había varias clases de exiliados. Estaban los exilados del PC, o vinculados con el PC, que eran en general ex oficiales. Sí, la mayoría eran oficiales del ejército que habían participado en el putsh del 35, que habían dejado el Brasil en un momento dado para participar en la guerra de España, oficiales que habían sido liberados durante su proceso, antes del juicio, y que habían huido de Brasil para ir a la Argentina. Estaba el mayor Costa Leite, que tenía un grupo bastante grande». Jorge Amado,* Conversaciones con Alice Raillard, *Buenos Aires, Emecé, 1992, p. 128.*

[17] *Cfr. Jaime Marín,* Misión secreta en Brasil, *Buenos Aires, Dialéctica, 1988.*

[18] *Cfr. Jorge Amado,* Navegación de cabotaje. Apuntes para un libro de memorias que jamás escribiré, *traducción de Basilio Losada, Madrid, Losada / Alianza, 1995. Es significativo consignar que Carmen Alfaya tradujo al español dos novelas de Jorge Amado:* Tierras del sin fin *(Montevideo, Pueblos Unidos, 1944; Buenos Aires, Futuro, 1955, y* San Jorge de los Ilheos *(Montevideo, Pueblos Unidos, 1945; Buenos Aires, Futuro, 1965).*

suburbio donde había vivido el biógrafo de Prestes, y Sábato respondió que no sólo en la misma población, sino en la misma casa adonde había escrito el libro sobre el preso»[19].

Jorge Amado dio por terminada su biografía de Luís Carlos Prestes el 3 de enero de 1942. Traducida al español por Pompeu Accioly Borges, fue editada en mayo de ese año por la Editorial Claridad que dirigía Antonio Zamora, el mismo sello que había dado a conocer *Cacao* siete años antes. Por entonces, y durante toda su magnífica historia, la Editorial Claridad constituyó un centro de irradiación intelectual ejemplar. «Claridad tuvo otra característica muy señalada, que fue la de servir de refugio a los hombres de todas las latitudes americanas que se mostraban ansiosos por revelar lo que ocurría en la patria de cada uno»[20]. El libro, que formó parte de la «Biblioteca de Obras Famosas» de la editorial, lleva por título, *Vida de Luíz Carlos Prestes. El caballero de la esperanza*. Está encabezado por un prefacio firmado por el mayor Carlos da Costa Leite y contiene una detallada nota biográfica sobre Jorge Amado en la que constan sus antecedentes literarios, su actividad y compromiso políticos y un juicio crítico que considera a Jorge Amado «el primer novelista de Brasil y tal vez de la América Latina». A lo largo del libro hay epígrafes de Castro Alves, José Portogalo, Raúl González Tuñón, Murilo Mendes, Octavio Brandão, Rodolfo Ghioldi, nombres argentinos y brasileños entrelazados que dan cuenta de amistades y referentes intelectuales. El libro lleva una emotiva dedicatoria: «Para Rodolfo Ghioldi, el brasileño». Y agrega, en la última parte del libro: «Amigos de la libertad... como el argentino Ghioldi... Ghioldi, que sufrió en las cárceles inmundas, entraron en nuestra historia, están al lado de Garibaldi, de Líbero Badaró, de todos los que soñaron la libertad para esa patria y para ese pueblo»[21]. *Vida de Luíz Carlos Prestes* es más que una biografía. Concebida en el contexto de efervescencia y violencia política de los años treinta, es una obra testimonial de intenso lirismo y apasionadas convicciones. No obstante, toda su concepción se asienta, como resabio de la formación jurídica del autor, en la rígida y honesta metodología probatoria del alegato judicial: «Todos los hechos narrados en los capítulos que siguen a éste, no son solamente del todo verdaderos. Son los que no pueden siquiera ser discutidos. Dejé yo a un lado, sin aprovecharlos, los hechos

[19] *Jorge Amado,* Navegación de cabotaje. Apuntes para un libro de memorias que jamás escribiré, *traducción de Basilio Losada, Madrid, Losada/Alianza, 1995, p. 317.*

[20] *José Barcia, «'Claridad' una editorial de pensamiento»,* Toda es Historia, *nro. 172, Buenos Aires, p. 13.*

[21] *Jorge Amado,* Vida de Luíz Carlos Prestes. El caballero de la esperanza, *Buenos Aires, Claridad, 1942, p. 273.*

relativos a la vida en las cárceles y al tratamiento de los presos que no tuviesen un elemento inmediato de prueba»[22].

Sobre la circulación clandestina y la repercusión del libro sobre Prestes en el Brasil, Zélia Gattai recuerda de qué forma pudo conseguir un ejemplar y cómo leía el libro, en voz alta, para su madre, traduciéndolo al portugués. «En casa del pintor Clovis Graciano... –dice Zélia– vi en 1942, durante la dictadura, cuando todo estaba prohibido, un ejemplar de *Vida de Luiz Carlos Prestes, el Caballero de la Esperanza*, recién salido en la Argentina, en lengua española. El Maestro consiguió a duras penas ese ejemplar, pues el libro, prohibidísimo, entraba clandestinamente en el Brasil, se vendía en el mercado negro y su posesión llevaba a la cárcel». Ella misma adquirió, a los pocos días, uno de esos ejemplares ingresados subrepticiamente desde la Argentina. «Leí el libro en voz alta, traduciéndolo del español, para mamá. Muchas veces ella dudó de mi conocimiento de la lengua que jamás había estudiado, que jamás había hablado, a no ser cantando tangos»[23].

Luego de la publicación y distribución de *Vida de Luíz Carlos Prestes* concluyó para el escritor una etapa intensa y fructífera, en la ciudad que años antes había calificado de «capital de Hispanoamérica». En su prolongada estancia en Buenos Aires, entre 1941 y 1942, Jorge Amado fue colaborador del diario *Crítica* y de la revista cultural *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo[24]. En *Sur*, Amado publicó un ensayo sobre el modernismo brasileño surgido tras la Semana de Arte Moderno de 1922 y el Regionalismo de 1930, «Liberación lingüística de la literatura brasileña». En ese texto Jorge Amado puntualizaba, entre otros conceptos: «Estamos haciendo de esa lengua de negros, mulatos, italianos, franceses, españoles, holandeses, ingleses, indios y portugueses un instrumento literario de una nobleza y de una belleza extraordinarias»[25].

Jorge Amado regresó al Brasil hacia finales de 1942, una vez que su país Brasil había decidido participar en la guerra a favor de los Aliados. «Ya que

[22] *Jorge Amado,* Vida de Luíz Carlos Prestes. El caballero de la esperanza, *Buenos Aires, Claridad, 1942, p. 283, nota 134.*

[23] *Zélia Gattai,* Un sombrero para viajar. Mi vida con Jorge Amado, *traducción de Rosa Corgatelli, Buenos Aires, Emecé, 1985, pp. 28 y 31.*

[24] *También, durante su permanencia en la capital uruguaya, Jorge Amado redactó gran parte de su novela* Tierras del sinfín.

[25] *Jorge Amado, «Liberación de la literatura brasileña»,* Sur, *nro. 89, febrero de 1942, p. 64. La literatura brasileña tuvo escasa presencia dentro del proyecto de* Sur. *Apenas el número 96, de setiembre de 1942, estuvo dedicado especialmente al Brasil, como adhesión a la causa brasileña proaliada. En ese número, entre otros textos representativos de autores brasileños, apareció el relato «En el muelle» de Jorge Amado. Cfr. John King,* Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970, *México, Fondo de Cultura Económica, 1989.*

nuestro país –explica Jorge Amado– estaba en guerra contra el Eje, estimamos que nuestro deber era estar en el Brasil»[26]. Acababa el exilio pero continuaba la lucha política. Sin embargo, Jorge Amado, tal vez por la proximidad geográfica y el amplio círculo de acogedoras amistades o tal vez por su particular visión brasileña con respecto al resto de América Latina y la causa que lo animaba pudo decir: «Nunca estaré entre extraños y en el exilio, desde que esté junto al pueblo, hablando para él».

[26] *Jorge Amado*, Conversaciones con Alice Raillard, *citado, p. 187.*

Los personajes en el funeral de Jorge Amado

Miguel Real

Chiquillos y mozas de culo prominente animaban la cola que rebasaba inquieta los portones del Palácio da Aclamação, en el Campo Grande de Salvador de Bahía, en homenaje al breve cuerpo muerto de Jorge Amado, cubierto por un manto de rosas rojas. Me puse a la cola, conseguí llegar junto a Jorge y ni la señal de la cruz tuve tiempo de hacer cuando enseguida la policía me ordenó que continuara –¡Andando!, ¡Andando!–, pero pude observar que en el puño derecho tenía, atada artesanalmente, la cinta amarilla del Senhor do Bonfim, viejo Oxalá, u Oxolufã, el mayor de los Orixás[1], esposo de Yemanjá o Dona Janaína[2], en la religión de la macumba[3]. Las negras de la Cachoeira[4] acababan de entrar, todas viejas, todas bajas, todas gordas, todas vestidas de blanco, venían a encomendar el cuerpo de Jorge a Oxolufã, para que éste lo recibiera bien en el último viaje, y bailaban alrededor del féretro elevando viejos lamentos yorubas al cielo de los orixás, aiô, aiô, aié, aiô, aiô, aié, cogieron el ataúd y lo alzaron, zarandeándolo, simulando el último viaje por el mar de los muertos, aiô, aiô, aié, aiô, aiô, aié, animaban a Jorge a que lo iniciara. Yo, ya quería seguir, ya, porque el policía me miraba con mala cara, pero no podía; ante mí, envueltas en las blancas faldas baianas, con los brazos abiertos de júbilo estaban Mãe Aninha y Dona Maria Bibiana do Espírito Santo, mãe-de-santo[5] del

[1] Oxalá, Orixalá: *el gran* orixá *sincretizado en Jesucristo, al que se le asignan, según el culto africano yoruba, las funciones sexuales de la reproducción.* Orixá*: divinidad africana de las regiones afrobrasileñas. Culto yoruba: el relativo a las comunidades del grupo sudanés del África occidental, al sudoeste de Nigeria, Daomé y Togo, de donde vinieron muchos de los esclavos africanos que poblaron el noreste brasileño.* Oxolofã, Oxolufã*: representación de* Oxalá *de pequeño, el Niño Jesús.*

[2] *O* Iemanjá: Orixá *femenino, la* mãe-d'agua *(madre del agua) de los yorubas, el mar divinizado.* Dona Janaína*: reina del mar.*

[3] Macumba*: sincretismo religioso afrobrasileño con elementos de varias religiones africanas, indígenas brasileñas y del cristianismo. Por derivación, magia negra.*

[4] *Municipio de la zona del Recôncavo, al este de Bahia, puerto fluvial de la margen izquierda del Paraguaçu. Una* cachoeira *es, también, un declive escalonado en el lecho de un río.*

[5] Mãe-de-santo*: sacerdotisa del* candomblé *o de la* macumba *que se dirige a las divinidades y de las que recibe instrucciones que transmite a los creyentes.* Candomblé*: la religión de los negros yorubas de Bahia. Por extensión, cualquiera de las grandes fiestas de los* orixás.

Axé[6] del Opô Afonjá[7], ya fallecidas, que por fin se reencontraban con Jorge para recuperar las largas conversaciones de atardecer, mientras tomaban un sorbete en la rampa del muelle del mercado Modelo, donde también se reunirían, decían ellas, Mãe Menininha do Gantois, Dona Maria Escolástica Conceição Nazaré y Eduardo Ijexá o Eduardo Mangabeira, venerado babalorixá[8], y donde más tarde aparecerían, ya de noche, Samuel Querido de Deus, maestro de capoeira[9], y Popó, delantero-centro del Ipiranga Futebol Club; Jorge, por fin llegaste, por fin en el cielo ya tenemos quien escriba nuestros embrollos, estamos contentos de que hayas muerto, esto aquí en el cielo de los blancos, sin ti, era un fastidio, ahora ya podemos irnos al cielo de los negros, Exu[10] nos espera, vete a enredar a San Pedro, y cuando mire hacia un lado, salimos corriendo por el otro, ¿y Zélia?, preguntó Jorge, ya volveremos a por ella después, todavía falta mucho para que muera, la necesitan allá abajo para que guarde tu memoria. Y todos estaban contentos, se les iban los pies con la samba, al son de birimbaos inaudibles, retorcían el cuerpo y extendían los brazos, sincopadamente, siguiendo el ritmo del candomblé, acompañados por invisibles agogôs[11] y atabaques[12]. Al fin conseguí salir entre cuatro cámaras de televisión del Globo, micrófonos de la Rádio Educadora de Bahia y entre 40.000 fotógrafos y periodistas que empuñaban el bolígrafo. Enseguida me atropelló la melindrosa Gabriela, de pelo suelto y fulgurante, ancas provocativas, senos arrogantes, oliendo a clavo y de piel de canela, perseguida por sô[13] Nacib y por Tonico Bastos, que querían ver a Jorge, no se iban de allí sin ver a Jorge, pero ni por esas, que allí estaban los senadores, los diputados, los alcaldes, los intelectuales, lo bueno es que llegaron al mismo tiempo el coronel Totonho del Riacho

[6] Axé: *los cimientos mágicos de la casa del* candomblé. *Cada uno de los objetos sagrados del* orixá *(piedras, hierros, recipientes) que se hallan en el altar de las casas de* candomblé.

[7] Opô Afonjá: *Una de las variantes del* orixá Xangô, *que es uno de los más poderosos, relacionados con el rayo y el fuego, y frecuentemente sicretizado con San Jerónimo, Santa Bárbara o el Arcángel San Miguel.*

[8] Pai-de-santo: *sacerdote.*

[9] Capoeira: *juego y deporte de exhibición atlética basado en el ataque y la defensa entre dos contrincantes; la práctica llegó con los esclavos bantús procedentes de Angola y sobrevivió en la cultura brasileña a pesar de ser duramente perseguida hasta inicios del siglo XX. Actualmente representa uno de los rasgos de distinción folklórica más genuinamente brasileños.*

[10] Exu: orixá *que representa las potencias contrarias al hombre, asimilado al demonio de la religión católica. Puede ser también el* orixá *de la fecundidad, y su danza recuerda el acto sexual, o el mensajero entre los hombres y las divinidades.*

[11] Agogô: *instrumento musical de percusión y de origen africano, constituido por dos campanas de hierro que se golpean con una vara también de hierro. Se usa en los* candomblés *de Bahia y en las baterías de las escuelas de samba.*

[12] Atabaques: *tambor que marca el ritmo en las danzas religiosas de origen africano.*

[13] *Forma sincopada de Senhor (señor).*

Doce, con el ojo derramado y tres dedos en la mano, que, si era preciso, se abría paso a tiro limpio, y Pé-de-Vento, experto en pillar tránsitos para el otro mundo, no corra, no, Pé-de-Vento, le dijo Gabriela, sê[14] Jorge ya pasó. La negra centenaria Dona Veveva, de Os Pastores da Noite, acababa de llegar con su orquesta de candomblé, la orquesta se animaba, los críos cogían calabazas y palitos, las niñas de seno virgen, contentas por la fiesta, levantaban sus manos, se preparaban para marcar el compás; a un negro hercúleo (quizás Vicente, el campeón de boxeo de Bahia que perdió dos combates seguidos con Antônio Balduíno en la plaza de la catedral), le colgaba del cuello, por una liana, un pesado tablero con una hilera de batuques[15], cada uno del tamaño de su pecho; a su lado, un negro albino, impresionante por la forma negroide y el color pardusco, sostenía verticalmente con las manos un largo palo hueco y agujereado por los extremos, que al soplar parecía una trompa de caza; una caña clara y picuda en la boca de otro negro imitaba el sonido de la flauta; dos atabaques gigantes encabezaban la banda y se preparaban para incendiar el Campo Grande con su ritmo ronco y sincopado y, en medio, dos batuques más pequeños iban a dialogar con los atabaques en un concurso de exploraciones de ritmos, de sonidos y de manos rápidas; en el centro, justo en el centro, un negro viejo, el director de la orquesta, estaba con el agogô levantado y las campanitas de cobre que, como badajos, componían la melodía, los silencios y los arranques. Los batuques y los atabaques, al compás de las palmas de los negros, marcaban el ritmo del conjunto, interrumpidos por el barullo metálico y estridente de los agogôs y por el silbido monocorde de la flauta de caña; las calabazas y las palmas entraron al mismo tiempo y el aliento de la trompa, inarmónico y brutal, superó la maraña de sonidos, los pies empezaron a moverse, primero un balanceo para allá, después un balanceo para acá, no más de un palmo, después un poco más lejos, piernas abiertas, rodillas flexionadas, codos a lo pato dando-dando, y, de repente, cada uno a lo suyo, bambolearon las nalgas y se agitaron los cuerpos en un mece-mece caótico. El director del agogô, a una orden de Dona Veveva, levantó los brazos al cielo y, con las piernas abiertas y adelantado a la orquesta, pidió silencio para decir en un criollo viejo imposible de transcribir con fidelidad: Voy a contar para todos la historia de San Simeón, el Estilita (él decía el «stilité»), pero ante, como hay por aquí algún blanco joven, nos vamos a presentar, quién eres tú, y señalaba a uno de los músicos, mí ser Joane Ongi-

[14] *Forma sincopada de Senhor (señor).*

[15] Batuques*: diferentes instrumentos de percusión.*

co, de Benguela, y tú, yo ser Bastião da Guiné, y tú, quién, tú, yo ser Antônio Arda, de Mina, y tú, aquel, no, tú, mí ser Duarte Angola, y tú, yo ser Rodrigo Angola, hermano del primer Angola, y tú, yo ser Cristóvão Angola, padre de Duarte y de Rodrigo, bonitos nombres pusiste a tus hijos, no fui yo, fue el negrero que nos trajo, yo me llamo Ixum y mis hijos, Anti y Xorum, y tú, el otro, no, tú, Florival de Cabinda, y tú, este del extremo, no, tú, Marcelo de Ssau (Bissau), y tú, Francisco Terra, no sé de dónde vine, mis padres murieron contradirección, dificultando el tráfico, y tú, Simão Egico, así me llamaron, vine de Luanda, y tú, Lourenço Guiné, y tú, yo soy el pentabuelo de Gilberto Gil, y tú, yo el pentabuelo de Caetano Veloso y Maria Bhetânia, y tú, el pentabuelo de Paulinho da Viola, y tú, el pentabuelo de Dorival Caymmi, ahora yo, tú, tú qué quieres, yo quiero ser el pentabuelo de Jorge Amado, pero soy negro, no importa, hasta le gustará, él dice que es el blanco más negro de Bahía, venga, deséale un buen viaje al otro mundo, buen viaje mi pentanieto, y ahora yo, yo mismo, el director de toda esta patulea que toca como una banda de gallinas cluecas, Manuel Ferreira, de Gáscar (Madagascar), esta historia a mí mismo me la contó Jorge Amado, allí, debajo de aquel mango. La batucada renació, la flauta apifanada silbó, las calabazas retumbaron, la marabunta de negros aplaudió y silbó, el agogô tintineó cuatro veces y el director Manel Ferreira continuó, con voz impostada y solemne, como si recitase: Simeón era pastor, en Cira (Siria), una tierra que queda más allá del mar grande, y más allá de nuestra tierra negra, un desierto igual al nuestro, el agogô sonó, las palmadas subieron sincopadas, los atabaques pegaban más fuerte, la batucada enfurecía, las calabazas llenas de piedrecitas, libres en las manos de los críos, llenaban la tarde del día, los silbidos se esparcieron por el aire y la gente, un pie delante, otro atrás, todos al mismo ritmo, seguían el sonido metálico del agogô y el estallido de las palmas, y todos bailaban, las mujeres arqueando el cuerpo hasta las rodillas y bamboleando las nalgas en círculo, y los hombres abriendo los brazos, amenazando con las ancas y chasqueando los dedos. A una señal más violenta del agogô, todo se detuvo, inmóvil, y dejó emerger el silencio como un fantasma, y Manel Ferreira continuó: San Simeón era como nosotros, tostado por el sol, con las palmas blancas de las manos sudadas por el trabajo, sus padres nada le dieron porque nada tenían para darle, como los nuestros, guardaba cabras San Simeón, acompañado por un viejo monje blanco, bueno y guapo, como era Jorge Amado, quiso entrar en el convento de los quistones, pero los monjes blancos no le dejaron, le dijeron: tú es nego y qués adorá un Quisto blanco, y de nuevo nació el estrépito, el ritmo general, sin melodía, sacudió los cuer-

pos y empezaron a soltarse al son de la música, los requiebros de las mujeres se acentuaron, el volumen de los senos palpitaba, las rodillas se erguían a la altura de los troncos en saltos y cabriolas, los cuerpos giraban entre sí, cogidos por las manos, en vueltas de sudor y de sonrisas, y el agogô dio la señal, otra vez silencio y quietud, y la voz, áspera y contundente, resurgió: San Simeón, el Estilita, se acercó a la puerta del convento y a ella se pegó, sin irse de allí, ni que lo azotasen, y lo azotaron, a San Simeón, monjes blancos vinieron y abrieron la puerta y dieron latigazos a San Simeón, que no hizo nada, ofreció la espalda al flagelo para sufrir mayor tormento, abandonaron a San Simeón en el suelo, ensangrentado, le escupieron y su cara negra pisaron, tiñéndola del rojo de su sangre, y un monje rubio hasta se le cagó encima. De nuevo los atabaques sonaron, el agogô vibró, las calabazas cacarearon, el silbido de la flauta afiló un trino de pájaro, la trompa respiró un sonido hueco y los pies empezaron a bailar, los cuerpos se retorcieron en un intercambio de caricias, los brazos se levantaron, todos a una daban saltos, gritaban, aullaban, rebuznaban, gruñían, ladraban, en una danza fantástica y bestial que imitaba a los animales que irían a morder a los monjes blancos. El director de la orquesta se detuvo y todos se detuvieron, allí tirado se quedó San Simeón, sangrando en el suelo, hasta que los monjes lo aceptaron; todo el mundo aplaudía, elevaba un ólálá-ólélé que subía, subía y caía, ólálá-ólélé. San Simeón entró en el convento y el abad, gordo de tanto cerdo que comía, le preguntó, qué queres desta igresia, Simeón nego, y le llamaba nego para humillarlo, yo quiero cinco cosas, oración, vigilia, ayuno, humillación y sufrimiento, esta para imitar a Quisto, aquella para sentir que no soy más que un grano de arena que Dios desprecia con sus dedos, el otro para sentir el hambre de los negos y de los pobres, la vigilia para alejar al Demonio y la oración para glorificar al Padre. San Simeón, el 'stilité, fue adorado por los monjes blancos pero se hartó, huyó el convento y se fue a vivir a la ciudad de Monte Thessalissa, donde predicó a los blancos mucho de lo de los negros, se pasó una cuerda por el cuerpo y se la ató para que le rozara hasta hacerse sangre y, orando y ayunando, enseñaba a los blancos el camino de la penitencia; la orquesta, animada, ya no cesaba de tocar, los cuerpos, embalados, ya no dejaban de bailar, las palmas se levantaban más vibrantes, el ritmo crecía veloz, una negra gritó y se detuvo en seco, le temblaba el cuerpo entero, se cimbreaba para delante y para atrás, y se tiró al suelo, revolcándose con la boca babeada de tierra, aturdida por la danza. San Simeón a todos predicaba sufrimiento y penitencia, oraciones y ayunos, y llegaron gentes de la tierra negra, de la tierra amarilla y de la tierra blanca para escucharlo, y se senta-

ban a su alrededor, y todos simularon que se sentaban y escuchaban a San Simeón con las manos detrás de las orejas pero sin dejar de bailar, y San Simeón, el 'stilité, se sacaba el trapo (la túnica) y mostraba el cuerpo llagado, y los batuques y las calabazas se aceleraron persiguiendo el estruendo furioso de los atabaques, y los negros se sacaban los pantalones y las negras las faldas y jugaban con ellos en el aire intentando unirlos, pantalones y faldas al aire, el director agogô martilleó más alto la orquesta con un punteado continuo, y mientras seguía el baile colectivo, la historia continuó: para obligar a todo el mundo a la penitencia y al sufrimiento, vida de negro, San Simeón, el 'stilité, se ató a la pierna una cadena de hierro con una gran piedra y así andaba por las calles de Monte Thessalissa, arrastrando la piedra, y la gente lo adoraba y todos juntos rezaban un Padre Nuestro que estás en los cielos, santificado sea Tu nombre, hágase Tu voluntad..., y todo el tropel al unísono, sin dejar de bailar y aplaudir y girar, desafiando en la rueda a un compañero o una compañera, recitaba la oración, con tanto respeto y devoción que parecían estar en la santa misa. San Simeón, el 'stilité, se cansó del hombre blanco y mandó levantar, en la plaza de la ciudad, una columna de piedra como si fuera el tronco de un gran árbol, pero sin ramas, y allí se fue a vivir, sobre un asiento, y todos los años mandaba elevar más la columna, que en lengua antigua se llamaba 'stilité, y murió con 100 años orando en lo alto, clamándole desde allí, hacia abajo, al hombre blanco que debía orar, ayunar, sufrir, velar y humillarse; y esta es la historia de San Simeón, el 'stilité, el santo negro, el pastor negro que dio ejemplo a los blancos y murió rezando sobre una columna. Dona Veveva y el director Manel Ferreira desaparecieron, entraron en el Palácio da Aclamação, mezclándose entre los de los batuques, para besar las mejillas amarillentas de Jorge Amado; otra negra de ojos vidriosos y cuerpo trémulo se retorcía por el suelo, parecía que aullaba, y la gente bailaba y bailaba, batía palmas estridentes, rápidas, veloces, frenéticas, unos giraban y rodaban, otros corrían y se detenían, otras se balanceaban y se bamboleaban. Justo en aquel momento el féretro empezó a salir del Palácio y Quincas Berro d'Água, el mayor cachaceiro[16] de Bahía, viejo tronera y vagabundo, agarrado a Quitéria de Olho Arregalado, gritó desde el fondo, dejen pasar a Jorge que él ya no vuelve. Subieron el féretro al coche de bomberos de la Policía Militar de Bahía, lo escoltaba Emílio, exgaucho, uno de los mil quinientos hombres de la columna Prestes[17], después iba

[16] *Bebedor de* cachaça.
[17] *Amplio movimiento campesino de reivindicación social (1925-1927).*

Emanuel, de Rio, que, cuando está borracho, le gusta arrearle a la mujer, a su lado, a la izquierda, el trapecista Giuseppe, el de los saltos mortales que acaban verdaderamente en mortales, a la derecha, Maneca Mãozinha, manco de la mano derecha, hábil en dirigir saveiros[18], –y al final la moto de la policía. Oficiaba la ceremonia el beato Estêvão, que seguía tan alto y tan flaco que el viento lo mecía como a un bambú, las alpargatas viejas y rotas y el camisu[19] salpicado de barro, acolitado por dos sacerdotes, Valdomiro dos Santos Guimarães y el doctor Teodoro Madureira, los dos maridos de Dona Flô, que, a una distancia conveniente y dirigiendo la Escola de Culinária Sabor e Arte, se enorgullecía de ellos; el capellán, haciendo sonar la campanilla de aviso, era Gonçalez, perista de los robados de los capitanes de arena, iba calculando el valor de la campanilla, si nadie se daba cuenta aun se quedaría con ella, siempre la podría vender a unos ricachos americanos, el primer cirio lo llevaba el negro Honório, yagunzo del coronel Misael de Sousa Teles, y el segundo cirio, el mulato Juvenal, el más famoso capoeirista de Bahia; los ocho soldados, con cascos colorados, orgullosos, que acompañaban el ataúd sobre el coche de bomberos, eran Jerónimo y sus cuatro hijos, Jão, Zé, Trevoada, Nenén y Agostinho, y los tres nietos huérfanos, Tonho, Noca y Ernesto; y el conductor, un mulatazo hercúleo de dedos delicados, era Ricardo, empleado en una plantación de tabaco del Recôncavo. El coche quería avanzar, las personalidades-entidades ya habían entrado en los ópels y en los bemeuves, los guardacostas tomaban posiciones, pero Sem Pernas, niño capitán, y Sebastiana, no la madre de Blimunda, de Saramago, a esa la deportaron a Angola, sino la negrita esmirriada de pelo crespo y descolorido y ojos malos de demonio, se plantaron delante del coche, querían a Jorge, querían a Jorge, e indignaron tanto a Ricardo y a la familia Jerónimo, que estaban dispuestos a aplastarlos si no salían de allí, y fue el portugués Celestino, banquero y exportador, comendador[20], que haciendo sonar sus encomiendas los convenció para que se apartaran con el señuelo de la oferta de una a cada uno. Totonho de la Rosinha se reía a carcajadas, encías escarlatas y sedosas, 'toy vingado, sinvergüenza de Jorge se burló de mí, hizo que me llevara una paliza de Antônio Balduíno, ahora 'toy vingado, se ha muerto Jorge; pero el señó Badaró, larga barba negra rizada sobre el pecho, de dos metros de alto, les silbó

[18] *Embarcación de transporte de mercancías o pasajeros en el puerto. También, barco de pesca.*

[19] *Camisa sin cuello que usan los pescadores.*

[20] *Blanco rico a quien el Estado de Bahia distingue por sus servicios prestados a favor del enriquecimiento y la creación de puestos de trabajo.*

a sus cuatro cabras[21], estos rodearon a Totonho y, mientras el funeral iba avanzando, se encargaron de darle otra somanta –Totonho todavía gritaba, sálvame, Jorge, sálvame de estos cabras. Lentamente, el coche pasó ante el monumento de la Aclamação, perforando la multitud de mulatos; Dona Zulmina Simões Fagundes, criolla augusta, opíparas ancas y senos de bronce, lagrimeando, agarró el pañuelo de seda que le ofrecía Pelancchi Moulas, su patrón, Pequito para ella, y miró de soslayo al doctor Rodrigo, médico intelectual que vivía como un gato, muchos libros y algunas botellas; desde la ventana del segundo piso del edificio del supermercado, Dora, bonita muchacha de ojos grandes y pelo muy rubio, y su hermano Zé Fuinha decían adiós al corte, y desde el edificio de enfrente, Caco Podre, con su clarín, soplaba una cornetada bajo la supervisión del comandante Vasco Moscoso de Aragão, era la última en honra de Jorge. Quien iba a pie, además de mí, de los niños capitanes, de la cáfila de sertaneros, de la mulatada de negros y de la cuadrilla de santeros, era Guma, de troncho derecho, lampiño, pelo rizado, el marinero salvador del navío Canavieiras, estaba aburrido, Jorge hizo que perdiera la carrera de saveiros con el negro Antônio Balduíno, no fue justo, he de pedirle la revancha allá en el cielo de los escritores. De los balcones de las casas, bandas de anarquistas y comunistas, con el pañuelo rojo en el cuello, aplaudían al paso de la urna; cearenses[22] hambrientos, de vidas secas, que habían venido a Bahía para entrar en las novelas de Jorge, aplaudían y bailaban imitando el salto del caballo; capataces de señores de los ingenios, en otro balcón, se metían dentro, avergonzados de sus crueldades; poetas y poetastros declamaban odas y epigramas satíricos a las Joanas negras y mulatas de las novelas de Jorge, Hola Joana / mira mi banana, ¡son verdaderos poetastros!; en otro piso, los comerciantes de las novelas con ojos parpadeantes contaban las monedas y los policías acariciaban sus porras. Una puta sin nombre, por ejemplo, aquella mulata desdentada de *Jubiabá*, soltó un aullido como grito de despedida, la profesora de Tabocas obligó a los críos a bajar la cabeza, que allí iba un gran escritor a ser enterrado, la caterva del puerto, la gentuza de la Conceição da Praia, los chavales de la Ladeira, los haraganes del Pelourinho, los magnates del corredor da Vitória, los empresarios de la Barra, los banqueros de Itapuã, los negreros del muelle, toda la escoria de chulos y chivatos de Salvador, acompañada de los potentados del petróleo, de la cerveza y de las carreteras de Bahía, abrían camino para que Ricardo pudiera pasar con el coche;

[21] *En Brasil, mestizos de negro y mulato.*
[22] *Del Estado de Ceará.*

yo aun pude ver a la gitana de *Mar Morto* echar búzios[23] al jardín del Campo Grande y empecé a correr tras la urna, pero Ricardo aceleraba, y aceleraba, ya llegaba a la esquina del Vale do Canela, y yo corría con la esperanza de que el semáforo rojo detuviera a Jorge, pero para Jorge ya no hay más discos rojos, los discos de todos los colores están en sus obras, sólo hay que saber leerlos. Zélia, llorosa, de ojos tiernos macerados, iba detrás, con Paloma y Jorge hijo, quizás tenían la esperanza de que Jorge Amado volviera todavía, pero yo acababa de ver, bajo el ipê[24] verde, junto a la gitana, a Mãe Olga impidiéndolo: Jorge, mãe Olga lo impide, tú ya no regresas, Jorge, Mãe Olga lo impide, adiós Jorge. Enrojecido, desde el Picué llegó para el funeral de Jorge el promotor público, Ricardo Brás; quería, quieras que no, subir al coche de bomberos para dejar sobre el pecho de Jorge su último libro de versos, «As Flores Interrompidas», y desde abajo gritaba, «Jorge, tú nunca me fallaste, fuiste mi único lector, conseguía vender un solo ejemplar en toda Bahia, y era Jorge quien me lo compraba, él pensaba que yo no lo sabía, pero yo lo sabía».

Desistí de correr, me detuve, me llevé la mano al corazón, miré de lado, y vi que el ipê, que siempre estaba verde, amarilleaba con el sol del mediodía. En aquel instante empezó a llover en Salvador. He vuelto a casa para escribir.

7/8/01, día del funeral de Jorge Amado,
Salvador de Bahía

Traducción de Isabel Soler

23 *Caracolas con las que se adivina el futuro y la suerte.*
24 *Árbol nacional, de flores amarillas o violáceas espectaculares.*



«O destino é o mar»

Isabel Soler

Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Baía

Jorge Amado inicia *Mar Morto* como si hubiera bajado hasta la *cidade baixa*, hubiera entrado en el *botiquim do Farol das Estrelas* y, bebiendo tranquilamente una *cachacinha*, se hubiera sentado entre los *velhos marinheiros* y los *mestres de saveiros* (los patrones de barcos de pesca o de carga) para empezar a contar las historias del muelle mientras el atardecer oscurece la Bahía-de-Todos-os-Santos. A partir de ese momento el relato, más que leerse, se escucha, o incluso se ve. Unas veces es la voz rumiante del propio autor la que describe imágenes y situaciones; otras, los diálogos de los personajes toman protagonismo, interrumpen al propio narrador y se inmiscuyen en el relato. Entonces, la historia de vidas inconscientemente duras de hombres y mujeres anónimos inicia su despliegue sin perder la leve sonrisa que debe acompañar el paso de las páginas de *Mar Morto*. El mar, la tempestad, la pobreza y la muerte son el mundo de esos hombres y mujeres, orgullosos y simples, que luchan con su impotencia y su coraje contra algo que los supera en fuerza y dimensiones.

La ternura es el arma que Jorge Amado emplea para moldear las imágenes que el lector construye en torno a los personajes que deambulan por sus textos. No los domina ni dirige sus vidas, no manda sobre ellos ni establece distancias, nunca los mira desde arriba. Se mezcla entre ellos y los trata de igual a igual. Jorge Amado llena sus obras de seres insignificantes, sencillos y elementales, de ignorantes, de *pretos* y *malandros* –los negros vitales y holgazanes de los barrios pobres de Bahia–, de gente inculta y visceral que vive al día. Los personajes de *Mar Morto* se han criado en los muelles y viven según el ritmo que marcan el mar, el cielo y la ciudad; y Jorge Amado se une a ellos para, desde la ternura, dotarlos de una belleza que instantáneamente los hace entrañables. El relato se puebla de una muchedumbre de personajes pequeños, reales y estereotipados; y así, van desfilando la maestra y el médico –los únicos capaces de mirar el drama de la vida desde lejos, entenderlo y aceptarlo–, el cantinero y el contador de historias, los enjambres de niños y las ondulantes mulatas; pero también se presentan otros que parecen salidos

de cuentos de hadas, como el Doctor Filadêlfio, el encargado de escribir las cartas de amor de los enamorados analfabetos del muelle, o algunos otros que surgen de la leyenda, como Rosa Palmeirão, la mujer más valiente del *cais* bebe y mata como un hombre, o los héroes mesiánicos y ejemplares, Chico Tristeza y Besouro, que Guma mitifica con su admiración.

Todos ellos son seres sabios que han aprendido las enseñanzas de la vida desde la espontaneidad de la ignorancia y una especie de ingenuidad primordial. Constituyen un mundo fiel a la idea que Jorge Amado tiene sobre su labor como escritor: «mi creación novelesca deriva de la intimidad, de la complicidad con el pueblo. Aprendí del pueblo y de la vida [...] soy un obá –en la lengua antigua yoruba de Bahija, obá significa ministro, anciano, sabio: sabio con la sabiduría del pueblo» [*Navegación de cabotaje*, p. 14]. Tan cómplice se siente el autor brasileño con la vida de ese pueblo, que se aplica a sí mismo ese principio de fidelidad a la sabiduría que da la sencillez de la vida, cuando es él quien se eleva como personaje de su propia obra: «Dejo de lado lo grandioso, lo decisivo, lo terrible, lo tremendo, el dolor más profundo, la alegría infinita, asuntos para memorias de escritor importante, ilustre, fatuo y presuntuoso: no vale la pena escribirlas, no les veo la gracia» [*Navegación*, p. 15].

La intención debe ser cierta, pero el resultado es otro, porque, desde el relato de la vida, los personajes de Jorge Amado dibujan lo grandioso, lo decisivo, lo terrible, el dolor y la alegría, enseñan a pensar libremente, a ser uno mismo, ayudan a construir un refugio que proteja de la crueldad del mundo, muestran el valor de la muerte y la medida del amor. Son los grandes temas que han llenado las páginas de la literatura universal, pero en las obras de Jorge Amado aparecen tocados por el azar del destino o cubiertos por una pátina suave de fatalismo, porque, inevitablemente, la tragedia suele latir, agazapada y constante, allí donde hay héroes. Y es que estos hombres y mujeres que no son nadie, o que son cualquiera, adquieren una dimensión heroica de la mano de su autor.

Jorge Amado tiene el espacio –la ciudad, la bahía– y tiene los personajes que lo pueblan; a partir de ahí, la voz del cronista construye la fingida verdad de vidas ordinarias atadas a un medio y a un rumbo prefijado. Por eso el espacio crece hasta hacerse personaje principal, y se carga de contenido simbólico, porque gobierna los destinos y marca las conductas de los personajes. Detrás de la cotidianidad de un medio laboral –la pesca, el traslado de mercancías– Jorge Amado arma otra cosa, ajena y metafórica: el mar es la vida y la muerte, es el destino y la tragedia, es el amigo y es la libertad, es la pobreza y la angustia; el mar también es Iemanjá, espacio de purificación y de redención de culpa, lugar también del amor.

Los días de Guma y Lívia se ordenan en una tan íntima relación con la bahía que sin ella no existirían: como un gran dios omnipotente que se entiende a sí mismo como el ineludible escenario del destino, la bahía recoge en su espacio la vida y la muerte de estos dos personajes atados a él. Guma sólo es el pescador más valiente de todo el *cais* y Lívia es la muchacha más hermosa, y así debe ser, como en toda historia de amor y vida, y el mar es su paisaje y su sustento. Sin embargo, a pesar de ser metáfora común para ambos, el mar se revela muy diferente si es Guma el que se enfrenta a él o si lo hace Lívia. Ese mar de vida y de muerte se hace espacio claustrofóbico, asfixiante o fatal cuando se siente como amenaza que pone en peligro el amor. Lívia lo siente así en su camino diario hasta el muelle, y al ver su vida marcada por el ritmo de las ausencias y los regresos del *Valente*. Pero ese mismo mar será el natural lugar de entrega de la vida, sin miedo ni angustia, incluso con deseo, si es Guma quien lo afronta.

Desde la relación con el mar de los personajes, Jorge Amado reflexiona sobre las diferentes actitudes ante la muerte. Entiende que la aceptación del destino es un aprendizaje, y por eso la muerte no es terrible para las gentes del mar, porque es una vieja conocida a la que no temen y con la que conviven. La muerte culmina la vida en el mar, y se va aprendiendo al mismo tiempo que se aprende la vida. Sin embargo, junto al ejercicio sabio del aprendizaje, como los niños o como los héroes, estos hombres y mujeres del muelle se revelan impulsivos, instintivos, exagerados y tremendistas, y su manera de enfrentarse a su propia biografía o de solucionar los conflictos y dilemas que la vida presenta se plantea siempre desde el lado más drástico o el que tiene las consecuencias más funestas. Quizás por eso todo lo que ocurre en sus vidas los orienta hacia la muerte, porque, como los deseos que se piden con fuerza en la infancia, sus reacciones ante la dificultad o la fatalidad los llevan irremisiblemente a desear la propia muerte para, como también ocurre en la infancia, hacer que desaparezcan las fuentes de sufrimiento. Guma es tiernamente tajante y elemental; lo es cuando sueña con su futura vida heroica y lo es cuando se enfrenta a su propia conciencia. En todas sus elucubraciones está presente, como algo inevitable, no tanto la muerte, como el hecho de morir. Desde el sueño del héroe, y de la misma manera que él recuerda a sus héroes, Guma piensa en morir ejemplarmente, para perdurar con admiración en la memoria de los demás; pero, asimismo, cuando es la conciencia –la mala conciencia– la que lo asedia por haber traicionado, por instinto, su amor luminoso por Lívia, también por instinto quiere morir, para desaparecer y conseguir, así, que dejen de existir el conflicto moral y su causa.

Desde el primer capítulo de *Mar Morto* se confrontan dos concepciones de la muerte que no se separarán hasta el final: la metáfora del deseo de entrega de la vida, representada por Guma, y la encarnación del miedo a la pérdida del ser querido que es Lívia. Ambas imágenes son literariamente dramáticas, pero también simbólicamente realistas. Iemanjá –la *mãe-d'água*, el mar divinizado– dibuja la imagen de la Muerte-Madre, la Muerte-Esposa, y su presencia esparce una extensa mácula de leyenda y mito que envuelve más a los hombres que a las mujeres de la novela y que, como un *fatum* ineludible, será una constante próxima o lejana pero tenaz a lo largo de las páginas de la novela. Iemanjá es la muerte en el mar, interiorizada y asumida por los hombres de los muelles. Iemanjá es también un espacio plagado de significados y de signos que responden a la explicación que el hombre necesita dar a la supuesta armonía de la naturaleza. La divinización del mar –como la de la tierra, en otras culturas también de origen africano– es el recurso que encuentra el hombre para establecer un diálogo con el mundo: antes de entenderlo y aceptarlo, necesita humanizarlo. Y por eso Guma, elemental pero capaz de entender su destino, desea morir en el mar, porque así Iemanjá, un espacio ya divinizado y humanizado, lo convertirá en su amante y, dulcemente envuelto entre sus cabellos, se lo llevará por los mares hacia otros puertos. Iemanjá representa, de este modo, una muerte individualizada –como todas las muertes– pero también una muerte social: la muerte heroica impide la desaparición total porque perdura en el recuerdo de la colectividad. Se rompe, así, la idea de la ausencia definitiva, incluso se reencarna en una especie de renacimiento.

Para compensar la tragedia de una vida miserable, para quebrar la claustrofobia de un espacio que obliga a un destino inasumible y, asimismo, para conservar la lectura que una tradición arcaica –y heredada– construye sobre la vida y el mundo, Guma necesita dignificar la muerte; no se aleja en el cumplimiento de esa necesidad de lo que acaban por hacer todas las culturas subyugadas –las sometidas a cualquier forma de dominio, a la pobreza, al poder–. La imaginación del pescador convierte la muerte en invitación, y por eso no hay terror en ella sino placer y deseo, porque morir en el mar transforma a Guma en un elegido. Una biografía íntimamente unida a la muerte debe singularizar, sobre todo, el acto de morir. Y es ahí donde la muerte se convierte en una realidad cultural y social que crece en significados y representaciones y se muestra como reflejo de fantasías colectivas o sistemas de valores y creencias. Una vida en constante conciencia de muerte no termina con la desaparición, sino que perdura mientras exista la memoria. La ausencia no es, por tanto, una muerte escatológica o definitiva, porque la evocación del recuerdo impide la muerte social. El recuerdo es una forma de supervivencia en la colectividad.

Sin embargo, unida a Guma y opuesta a su destino, aparece también la otra cara de la conciencia de muerte que es la angustia de Lívia. La imagen heroicamente dignificada de la muerte encuentra un oponente tanto o más fuerte –más conscientemente trágico, al evidenciarse más realista–, y este es el amor. El destino cambia de perspectiva y hace que deje de ser la muerte lo que impulsa la vida para que lo haga el amor; así, a partir de la aparición del amor, será el tiempo valioso de convivencia el que dibujará la trama de la vida de los personajes. En cierto modo, el amor desacraliza la muerte y da a la vida el valor antes otorgado a la muerte. Guma humaniza la muerte; Lívia, la personaliza, porque para ella la ausencia –por tanto, el recuerdo– no es presencia, sino ruptura y destrucción; y es así, sobre todo, porque no piensa en la muerte propia sino en la desaparición del que ama. En el fondo, la muerte le es ajena y sólo significa para ella la representación de una vida en soledad muy difícil de asumir. La idea que Guma tiene de la muerte enlaza con la elaborada por una tradición antigua y transportada que da a los muertos una nueva vida; Lívia tiene una imagen mucho más moderna de la muerte porque la entiende como crisis y como impotencia de la razón, y por eso trata de rechazarla. La muerte pierde metafísica y gana sensibilidad al ser la angustia del miedo lo que domina la vida de Lívia: un miedo abstracto, un *deimos*, que se aleja de lo particular –del miedo a algo, el *phobos*– para ocupar el espacio anímico y vital. La presencia de la muerte late constante en el miedo visceral de Libia ante la posible desaparición de Guma, y ese pálpito la erige en metáfora ancestral de mujer que espera. Lívia es la mujer trágica y estoica que sufre en silencio porque sabe en que se materializará el destino; es la mujer impotente condenada a aprender a vivir con su angustia. En ella ya no hay tradición, ni leyenda, ni mito que dignifique la historia de su vida; ni siquiera muestra tener conciencia de lo heroico, porque todo lo ocupa la conciencia de muerte, y es esta la que da valor a cada uno de los instantes de su vida. Lívia es el realismo instintivo que se enlaza a la fantasía de Guma mediante la rabia que siente por esa diosa del mar que los separa. Son los celos que le provoca el pensar que el pescador prefiera a la *mãe-d'água* antes que a ella, y el deseo incontenible de amar a Guma ante la certidumbre de su latente muerte anunciada, lo que define la actitud de la mujer ante el destino.

Y es que el conflicto de Lívia parte de su incomprensión del destino; no lo entiende porque ella no pertenece al muelle –a su leyenda y a su mito–; no es como Maria Clara, que acepta la muerte porque es mujer de mar, ni es como Esmeralda, puro instinto animal que ni siquiera se plantea lo que podría ser la vida si muriera su hombre. Lívia vincula el destino a la soledad, y ofrece, así, una nueva lectura del espacio porque la idea de un des-

tino vacío reduce y concentra los límites vitales marcados por la constante premonición de la desgracia. La de Lívia es una muerte vivida, exenta –por lo vital– de las construcciones mentales que los imaginarios elaboran sobre el hecho de morir; ella, desde el principio se reconoce como testigo de un drama en el que también juega un papel principal. Y también desde el principio, con la misma fuerza con la que crece el amor, crece su impotencia, aunque en igual medida su rechazo improductivo a la resignación.

Las distintas muertes se entrecruzan: una, es un deseo de hombre; la otra, es un miedo de mujer. Los territorios están delimitados a lo largo del relato: el mundo de las mujeres es la espera y el miedo; el de los hombres es el mar y la muerte. Y tanto protagonismo adopta la conciencia de muerte, que parece inevitable llegar a la conclusión de que las vidas de estos personajes son pura entrega al más funesto de los destinos. La simplificación argumental del relato conduciría a la caricatura, si la piedad y la literatura no redimiesen un material nítidamente folletinesco: el amor intenso y la juventud aumentan el dramatismo de esa pobre y dura vida que los predestina a morir con la misma grandeza con la que vivieron.

La muerte más o menos súbita de los pescadores es pavorosa porque es solitaria, silenciosa y no deja rastro; pero también lo es la muerte lenta de las mujeres porque está hecha de inquietud e incógnita. La muerte-miedo de Lívia se mezcla con la muerte-tempestad en la que sólo cabe la impotencia, se cruza con la muerte-madre que se lleva en su regazo a los hombres y se enzarza con la muerte-animal que significan los tiburones. Y esa vida en conciencia de muerte que lleva Lívia se ve asimismo invadida por otras muertes que desbordan el espacio de intimidad y se extienden por la bahía señalando a sus pobladores; muertes que, como un castigo anunciado, se presentan cargadas de significado moral, como la muerte anónima de la niña prostituta o la radicalmente cruel de Esmeralda y Rufino.

Sin embargo, así como evolucionan las vidas de los personajes de *Mar Morto* a medida que avanzan sus páginas, también la imagen de la muerte cambia a lo largo del relato. Mientras Guma fue un adolescente sin vínculos afectivos, la muerte fue un deseo y una entrega de fuerza tan intensa como la necesidad de una posesión sexual. Morir era entonces algo vitalmente infantil que significaba haber vivido aventuras, haber visto espacios impensados, haber personificado los mitos. Pero la madurez y el amor despiertan en la conciencia de Guma el presagio de perdición y la idea de abandono. Imaginar la soledad de Lívia hace que, por primera vez, crezca en Guma el miedo ante la muerte. Así es como se hace evidente que no es tanto la muerte lo que marca la vida de los personajes, como el fatalismo. La evolución de la imagen de la muerte que Jorge Amado va creando a lo

largo de la novela está directamente relacionada con el tono fatalista que irá impregnando el texto. Como una premonición, progresivamente irá creciendo hasta alcanzar su punto álgido con la traición al amor de Guma, y a partir de ahí, sin perder la ternura, el relato se carga de realismo y crueldad. A medida que aumenta el remordimiento de Guma, la muerte se manifiesta más descarnada y la vida de los muelles se va haciendo menos idílica y legendaria. El espacio se desprende del disfraz del mito y muestra una desnudez angustiosa. Junto a la verdad que empieza a revelar la bahía crece la sombra oscura del sufrimiento de Lívia y la inquietud de sus esperas se vuelve más tensa y desasosegante. Si para Lívia el mar siempre fue un castigo, ahora el sentimiento de culpa de Guma lo convierte en verdugo; para ambos, no obstante, sigue siendo destino –trágico, heroico, inmodificable, funesto–. Un destino que se afronta desde una lógica muy elemental, como elementales son los razonamientos, las reacciones y las actitudes de las gentes sencillas del muelle. Un *elementalismo*, en igual medida muy frágil y vulnerable; tanto, que el mero instinto puede anular firmes principios morales y anímicos. El deseo físico e instintivo de Guma mancha el amor por Lívia y la amistad de Rufino, y obliga al pescador a buscar, desesperada e infantilmente, justificaciones que aplaquen su sentimiento de culpa. Pero como el fatalismo y el miedo de Lívia, la culpa de Guma se extenderá y crecerá hasta convertirse en una carga tan pesada que obligará al pescador a preferir enfrentarse a la muerte antes que vivir con el remordimiento. La vida manchada salpica también a la idea de muerte: esta ya no es la culminación de una biografía de héroe, sino que necesariamente se entiende como liberación de la conciencia. La justificación que el pescador encuentra para entregarse a la muerte es tan simple como su propia vida: si el amor le hizo temer la muerte, ahora la falta que ha cometido lo obliga a aceptarla porque ya no merece la felicidad.

La omnipresencia del sentimiento de culpa llegará a absorber el protagonismo de la conciencia de muerte. El remordimiento crece como una pústula en Guma, y lo hará hasta tal punto que le hace perder su grandeza heroica ante la muerte. Guma pierde su fuerza y siente la culpa como una realidad tan difícil de soportar como la muerte lo es para Lívia. La pústula se expande y paulatinamente deshace los grandes ideales, las ilusiones, las esperanzas y el futuro; el niño se hace hombre y pierde la nobleza de los héroes y el rumbo de los sueños. Guma entiende que ya no tiene lugar en la leyenda al romper el lazo incondicional de la amistad y al ensuciar el amor; ya no es capaz de sentir aquel desprecio por el riesgo o aquella valentía que lo hacían invulnerable. Su falta ha roto todo su ideal de vida y la llaga del remordimiento lo obliga a ser más duro que nadie consigo mismo, más

duro que la vida dura del muelle, más duro que el propio narrador de su historia, que no intenta justificarlo ni lo protege de su instinto fatalmente autodestructivo. En el fondo, la enseñanza de la historia de Guma es tan sencilla como su propio razonamiento: si se actúa correctamente se recibe una recompensa, si se obra mal se recibe un castigo. Supersticiosamente, Guma espera lo que se merece y, en consecuencia, observa su vida y se la explica a sí mismo desde estos nuevos parámetros: la pobreza, que hasta aquel momento aceptaba como condición indisociable de la vida de un marino, será ahora la consecuencia lógica de su conducta, y el naufragio del *Valente* será la pérdida definitiva de su identidad.

Sin embargo, el discurso elemental de Guma para justificar su destino le llevará a encontrar un camino de redención de la culpa que, de alguna manera, lo salva de su autoinculpación. Así como la muerte anónima e insignificante de la niña prostituta significará para ella su purificación, Guma halla en la muerte la forma de limpiar su falta. Pero su solución, su desaparición en el mar, también será útil para Lívia. Sin saberlo, la gangrena moral de Guma transforma a Lívia y la obliga a entender y a aceptar un destino marcado al que ella siempre se había negado. Guma se pierde en el espacio que marcó su vida y Lívia, como en una revelación, entiende que sólo en el mar se sentirá cerca de él. Así es como ella finalmente descubre el sentido de sus destinos y los une definitivamente al ocupar el lugar de Guma en el mar. Jorge Amado aumenta esa sensación, casi vertiginosa, de proyección hacia el destino con frases cortas y bruscas, descarnadamente cinematográficas. Aumenta el ritmo de la narración y acelera la drástica metamorfosis de Lívia en Janaína, *dona dos mares*, arrastrada ya, ella misma, por la leyenda y lo heroico, e inmersa también, con serenidad, en la realidad terriblemente amarga que significa la pérdida del marino.

El sentimiento de opresión es dominante en el final de *Mar Morto*, no tanto por el triste desenlace de una historia vista o escuchada, como por la conciencia de que el heroísmo que impregna el relato es silencioso y anónimo; es grande y digno de ser recordado –y así será evocado durante mucho tiempo por los pobladores del muelle–, pero nunca trascenderá ese espacio cerrado que es el puerto. La muerte de Guma es una muerte desconocida para los que no forman parte de la vida de los *saveiros*; pero tampoco él sabrá de las muertes que le son próximas –y ahí es donde el relato se muestra más cruel– porque nunca conocerá del sacrificio de la niña prostituta que se interpone ante la bala que le va destinada, ni que el suicidio de Rufino es el acto íntimo y último de entrega de una amistad incondicional que sufre el dolor de la traición. Lo sabrá el lector, desde su lectura omnipresente de las vidas de todos, y quizás, instintivamente, piense que el des-

conocimiento de Guma es el recurso que ha encontrado Jorge Amado para aligerar el peso de su propia tragedia y para dibujar el camino de su propia contradicción. En el fondo, es el amor lo que distorsiona la vida predestinada hacia la muerte del marino: la felicidad se va plagando progresivamente de angustia de muerte hasta transformarse en metáfora de infelicidad. El amor le pesa a Guma porque, desde su lógica simple, elemental e instintiva, supo entender la vida y aceptar la muerte, y supo asumir la pobreza como condición íntimamente ligada al mar, pero no puede aceptar el amor como fuente de contradicción emotiva que distorsiona el diseño de su proyecto de vida heroico y singular. El remordimiento por la traición de su instinto ocupa, así, el lugar de sus sueños de gloria. Y el espacio vuelve a dominar el destino al recuperar su protagonismo como articulador de la trama vital –y narrativa– de las vidas que contiene la historia de Jorge Amado. El mar y la bahía vuelven a hacer su aparición como lugares singulares, como mundo total que recoge, contiene y marca los destinos de sus habitantes: «Bahía no necesita benevolencia», escribe Jorge Amado en la *Guía de calles y misterios* que elabora sobre Salvador de Bahía, «es una mezcla de belleza y sufrimiento, de hartazgo y hambre, de risas alegres y lágrimas doloridas [...] saldrás de aquí con la certidumbre de que este mundo está errado y que es necesario mejorarlo. Porque no es justo que tanta miseria quepa en tanta belleza» (*Bahia de Todos os Santos*, p. 13).



Linda Batista vestida de bahiana. Teatro Municipal de Río de Janeiro (1949)

PUNTOS DE VISTA



Discurso en la Academia*

Gonzalo Rojas

Las sílabas

Y cuando escribas no mires lo que escribas, piensa en el sol
que arde y no ve y lame el Mundo con un agua
de zafiro para que el ser
sea y durmamos en el asombro
sin el cual no hay tabla donde fluir, no hay pensamiento
ni encantamiento de muchachas
frescas desde la antigüedad de las orquídeas de donde
vinieron las sílabas que saben más que la música, más,
mucho
más que el parto.

Señoras y señores

Difícil enhebrar la aguja lúcida en lo movedizo de esta ocasión. Yo los viera a ustedes en la peripecia.

Desde luego lo mío no será el informe para una academia sino la confirmación de lo que habré dicho y repetido tantas veces: la poesía encarna en uno como por azar. Y es que uno no la merece a la Palabra. Se la dan porque se la dan. Será cosa de los dioses pero también del obseso de ser y más ser que anda en el mísero alumbrado del otro alumbramiento más allá de la madre, de la niñez a la reniñez, del vagido al velorio, y por ahí cosa más de fisiología que de metafísica, más de animal de instante que de loco de Eternidad, aunque siempre hice mías unas parcas líneas de Teresa de Ávila, a unos milímetros de Gabriela.

> «Tengo una grande y determinada determinación de no parar hasta llegar, venga lo que viniere, suceda lo que sucediere, trabaje lo que trabajare, murmure quien murmurare, siquiera me muera en el camino, siquiera se hunda el Mundo».

* *Sala Ercilla, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, 4 de noviembre de 2002.*

Lo que quiero decir es que encima de los ochenta –ya destemporalizado y desespacializado– sigo intacto, creo que sigo intacto, nadando en el oleaje de las pubertades cíclicas, de encantamiento en encantamiento y de desollamiento en desollamiento. Nada me desengaña y el Mundo me ha hechizado, sin insistir en la cuerda de Quevedo. Ni en la de Huidobro que nos hizo viejóvenes para siempre. No paso de aprendiz y el seso no me dio para letrado, ni menos para el fulgor encandilante de estar aquí. Pónganse en mi caso, es que no lo merezco ¿qué lo voy a merecer?

Alone, *pontifex maximus*, me echó fuera del planeta el 48, ¿cuál sería ese domingo mercurial? –«Al paso que van, las letras nacionales no prometen nada bueno». Epitafio antes de nacer, la vanidad se cura a la intemperie como las grandes heridas y además mi libro se llamaba la *Miseria del Hombre*. Escarnio pide escarnio, y es bueno que a uno le digan no. *No*, porque lisa y llanamente *no*, y basta. Mucho *sí* te encumbra y te envilece. Ah, y otra cosa en esto de escribir y difundir: demórate demorándote todo lo que puedas, ritmo es ocio y sosiego, prisa para qué, *laudatio*, vitrina literaria, publicidad vergonzosa para qué. Este oficio es sagrado y no se llega nunca. Claro, uno cree que de repente dice el Mundo, y puede ser ¿por qué no? Cada 10, cada 5, cada 3, cada nunca, ¿por qué no? Se escribe y se desescribe, Kafka, Rulfo, Vallejo incomparable. El jueves 17, hace dos semanas, fui a dar a Licantén en busca de nadie. Allí nació un hombre, digan lo que digan, y allí mismo, muy cerca, mataron a Lautaro. Así que el único que sobrevive y sigue respirando en el paraje es el río Mataquito; con respiro libérrimo, ahí sigue diamantino y majestuoso. Pero también sigue el Macho Anciano en pie, como apostó siempre a vivir, mágico y arterial, convertido ahora en esa estatua de once metros, cortado en roble vivo, las gaviotas encima, entre el oleaje y el viento. Los grandes ríos arrastran la sabiduría. A eso fui a Licantén el jueves 17.

Naiden reempuje a naiden, cada uno es distinto pero todos vivimos imantados y no hay ningún origen original. La poesía debe ser hecha por todos y no por uno, decía Lautréamont. Más corto aún: todo es parte; nos nacemos los unos de los otros en incesante nacimiento. Recuerdo un diálogo con Benjamin Péret, figura mayor del surrealismo, en el París de 1953, anclados en algún bar en la alta noche del alcohol. Hablamos de todo: de Apollinaire, de Tzara, de Reverdy, de la primera hora del surrealismo y singularmente de Breton. Me cautivó su desenfado oracular casi riente y me sentí en plena afinidad con su persona. Adoraba a México donde había vivido algunos años con Remedios Varo, su mujer, la gran pintora.

Algo de lo que me dijo *el paisano de París* esa vez. A ver si recuerdo:

«El poeta actual no tiene otro recurso que ser revolucionario o no ser poeta, pues debe sin cesar lanzarse a lo desconocido; el paso que hizo la víspera no lo dispensa del paso del día siguiente, puesto que todo empieza cada día y aquello que adquirió a la hora del sueño cayó hecho polvo al despertar. Para él no existe ningún 'seguro de vida', sino el riesgo incesante: ni alabanzas ni laureles. Actualmente no puede ser sino el maldito.

El hombre primitivo –insistió– no se conoce todavía; se está buscando aún».

Al oírlo, Nadja salió como una aparición del fondo del espejo del viejo bar parisino: «La beauté sera convulsive ou ne sera pas». La belleza será convulsiva o no será.

A otra cosa, a otra cosa que me lleva a lo mismo de lo mismo, y más de alguien lo habrá dicho por mí: ¿qué se espera de la poesía sino que haga más vivo el vivir? No me gusta hablar de lo inhablable. Repito lo de Cyril Connolly: –«Los poetas hablando de poesía nueva: chacales gruñendo en torno de un manantial seco». Curioso: Wallace Stevens dice por ahí: «El poeta llega a las palabras como la naturaleza a los palos secos». D'accord, Stevens, la imaginación es el genio, pero ¿qué es la imaginación? De lo que escribe uno no sabe. Me atengo a un extraño poema que escribió mi mano sin que fuera mi mano, un texto –¿cómo decirlo?– dictado en la trepidación de una calle de New York, con el designio de *Tabla de Aire*:

Leo entonces:

Consideremos que la imaginación fuera una invención
como lo es, que esta gran casa de aire
llamada Tierra fuera una invención, que este espejo quebradizo
y salobre ideado a nuestra imagen y semejanza llegara
más lejos y fuera la
invención de la invención, que mi madre
muerta y sagrada fuera una invención rodeada de lirios,
que cuanta agua
anda en los océanos y discurre
secreta desde la honda
y bellísima materia vertiente fuera una invención,
que la respiración, más que soga y asfixia, fuera
una invención, que el cine y todas las estrellas, que la música,
que el coraje y el martirio, que la Revolución
fuera una invención, que esta misma
tabla de aire en la que escribo no fuera sino invención
y escribiera sola estas palabras.

Dije extraño por la cripticidad de estas líneas escritas literalmente por el aire. Me excuse Hans-Georg Gadamer. No me funciona el hermeneuta que puede haber en mí. Prefiero ser alerce espontáneo: ése dura. Alerce, príncipe de los árboles. Parece poesía pero casi todo es otra cosa.

En el principio no fue el logos, Juan de Patmos, como escribiste esa vez, ni tampoco fue la acción, gran Goethe, sino el mito, el mito indescifrable, fulgor y enigma, discútase como se quiera y como se pueda. El poeta es el guardián del mito y eso anda ahí en esa *Tabla de Aire*.

Ahora algo sobre la identidad del alumbrado que soy yo mismo, por insistir en el oficio mayor. Tápense las orejas si me oyeron antes algo parecido.

Escribo cada día al amanecer cuando el duchazo frío me enciende las arteriolas del seso. Siempre me funcionó el crepúsculo matinal; el otro, el vesperal, mucho menos; será cosa de respiro imaginario. Porque de veras soy aire y eso tiene que ver con el océano del gran Golfo de Arauco donde nací, y también con las cumbres de Atacama donde (allá por mis 20 años) los mineros del cobre me enseñaron mucho más que el surrealismo: a descifrar el portento del lenguaje inagotable del murmullo, el centello y el parpadeo de las estrellas.

Permítame aclarar: yo tenía 20 años y estaba aquí estudiando en una facultad de letras en este Santiago capital de no sé qué, a unos metros del gran Huidobro a cuya casa solíamos concurrir algunos jóvenes para oxigenarnos. De golpe se me dio el hartazgo. ¿Hartazgo de qué? De nada, como es el hartazgo; en ese asomo al ser que dice Heidegger. Entonces me aparté de todo y me marché a las cumbres de Atacama en búsqueda de mí mismo como son todas las búsquedas o en busca de mi padre muerto, que casi siempre es uno mismo. Además él fue un minero que venía de mineros, de esos mismos nortes. Así, fui a parar al norte, en diálogo amoroso con mujer, una muchacha limpia y mágica de apellido británico, madre del hijo primogénito. Después, ya libre de academias y vanguardias vanguarderas, el viento de esas cumbres me lo dio todo.

Sé que me repito pero qué le voy hacer. Soy la metamorfosis de lo mismo. Y el país longilíneo es para la risa: se lo da todo a sus poetas: la asfixia y el ventarrón de la puna, el sol hasta el desollamiento, lo pedregoso y lo abrupto ¡y que lo diga Mistral!, el piedrerío, lo hortelano y la placidez, el sacudón que no cesa, y la fiereza de las aguas largas y diamantinas, los bosques donde vuelan todos los pájaros, ¡esos bosques! ¡esa hermosura que nos están robando del Este y del Oeste en nombre de la tecnolatría!, lo geológico y lo mágico de más y más abajo donde empieza el Principio, más allá todavía de lo patagónico y lo antártico. ¡Chile: *país vivido*! Como

lo dijo Manuel Rojas. Personalmente yo he vivido largo a largo ese país y no por turismo literario. ¡Dios me libre! Sino por locura y, ya de niño, me fui a morar para siempre a cada uno de sus párrafos geológicos y geográficos, de norte a sur. Pero no soy eso que dicen un poeta lárico o telúrico sino más bien un poeta genealógico de mundanidad, que cree en la doble parentela: la sanguínea y la imaginaria. Así, por ejemplo, si el minero del carbón don Juan Antonio Rojas me engendró en plena juventud en la ventolera seminal de los ocho hijos al cierre de la primera guerra, también me engendró Vallejo y, ¿por qué no? Quevedo.

¿Qué se espera de la Poesía sino que haga más vivo el vivir? ¿No sería mejor si en lugar de hilar un hilo académico de urdimbre coherente, como esos discursos al uso, entrara en el desvarío que es algo así como el autoaceitamiento de mi seso o más bien un agua amniótica que no se me ha secado nunca?, y si me pongo a dar vueltas y vueltas como en la madre, ¿qué pasaría entonces?, y ¿y se me da por *difariar* como los arrieros en las cumbres, y me da por hablar solo como hago cuando no me oye nadie entre las rosas, a lo largo de esos setenta metros de nadie que es esa casa mía de Chillán de Chile? Dos animales literarios por portento especial me deslumbraron en el siglo que pasó –anarcas y mágicos a la vez hasta las médulas desolladas, como hubiera dicho *Quevedo* (sin esdrújula)–, dos esquizos prodigiosos que hablaban solos y no era cosa de niños ni de viejos. Ezra Pound, que hablaba solo; Borges, que hablaba solo, Roberto Matta, que sigue hablando solo. Lo incluyo a Matta en la dinastía porque ése sí es un poeta pura sangre como Juan Rulfo aunque ninguno de los dos haya escrito nunca en verso. ¡Ese Matta transgresor –roto y pije a la vez, fino y rajado–: un verdadero rey libérrimo en este plazo del consumismo menesteroso y la fanfarria tecnoláctrica, que sigue dándole buen oxígeno a la especie! En cuando a Pound, «galimatías y esplendor», como lo juzgó alguna vez Octavio Paz, nacido en Idaho donde dicen que crecen las mejores patatas del planeta (potato se dice allá), en cuanto a ese clásico único apaleado por loco en nuestro plazo, cuyos Cantares todavía serán leídos más allá del siglo veinticuatro, a ese tal lo vi o lo intraví en Venecia del 99 bajo la llovizna en la prisa del cimiterio de San Michele a medio cerrar porque ya iban a ser las 4 y el vaporetto 52 que sale de San Marcos no espera. Ahí alcancé a poner al acostado bajo el mármol alguna rosa y alguna lágrima –¿por qué no?– y a decirle «Arrivederci. Miglior Fabro: nos vemos».

T. S. Eliot acertó cuando le puso así en la dedicatoria de su *Waste Land* (Tierra Baldía): «Al miglior fabbro». Al mejor hacedor. Ahí quedó durmiendo el ocioso, al arrullo del tableteo de las aguas.

A Borges, en cambio, lo vi en pie, bastón en mano, en Harvard el '81, pero él naturalmente no me vio. Todavía está ahí ¿Será el único que no se nos ha muerto nunca? Algo hay en él de resurrecto incesante, como en Huidobro o todavía más en Vallejo, quien es el que más me es en el rigor del abolengo de los progenitores inmediatos de la centuria.

Siempre hablando de Borges, lo de los cien años es cosa peregrina, ¿quién no cumple cien años? Además, qué importan las efemérides engañosas. El tipo está joven y el Aleph está escrito en ese texto genial, como le pasó a Neruda con su *Residencia en la Tierra*. Lo que fascina a la gente es el renombre y el estruendo de los premios, pero nada más escaso que el ojo de leer. ¿Y Matta? Bueno, él es para mí el relámpago y parece gobernarlo todo con su invención: lo visible y mucho de lo invisible. No sólo es ojo sino galaxia distinta, parto de mundo, alguien que de veras ve de día a las estrellas, un alumbrado en fin. Y además, qué modo de silabear el mundo, de vislumbrar el caos primigenio, y cuánto amor por el hombre entero que algún día vendrá después del descuartizado que somos. Si «el hombre es un Dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa», él desrazona con máxima espontaneidad comparable a la del sol, desde el momento que el sol es la única semilla. Matta es de aquí y de todas partes por su natural transparencia, aunque resida etruscamente allá en Tarquinia. O en Viterbo. Siempre pensé que es el tábano mayor del surrelaismo en cuanto nos exige estar despiertos con los cuarenta mil sentidos. Hace algún tiempo leí un extenso informe sobre la peripecia de *Mandrágora* allá por el 1938, que no pasó de ser un ejercicio más bien libresco del pensamiento de Breton en el país. Yo mismo anduve en eso a los 20 años y ya a los diez minutos me sobrevino el hastío de lo hechizo y lo postizo y salí disparado en busca de aire como quien cambia casa habitada por deshabitada y fui a parar a las cumbres de Atacama. La cosa estaba ahí, con la imaginación y el léxico portentoso de los mineros ignaros y no en los días sedentarios de la Biblioteca Nacional ni en los cafetines literarios de mala muerte. El Mapocho no daba para Sena. Lo distinto es distinto. De eso hablé largo muchos años después con Alejo Carpentier, quien tuvo una experiencia semejante y escribió *Los pasos perdidos*. La transfusión del grupo surrealista parisino la hicieron mucho mejor en Lima un Emilio Adolfo von Westphalen, un César Moro, un Jorge Eduardo Eielson, más lozanos y austeros que los engreídos de la Fuerte Iris y desde luego, el gran Aldo Pellegrini de Buenos Aires, médico psiquiatra y poeta como el mismo Breton, un verdadero adelantado que fundó –ya en 1928– la revista *Que* sin olvidar el equipo de México que incluyó por cierto a Octavio Paz.

Pero eso no lo dicen los comunicadores mal informados. Ni lo saben. No insistir en que el surrealismo genuino fue una «peste sagrada» del siglo XX una peste por demás saludable en el plazo de entreguerras (1918-1938) l'imagination, l'amour fou et la liberté, y el único surrealista fue Roberto Matta.

A otra cosa. Ya estarán viendo mis oyentes que les voy hablando de todo al desgaire. Lo cierto es que no vine como docto –de eso hay de sobra– sino acaso como un barbarofonón, un aprendiz de poeta, si es lo que soy. Así fue como me aceptaron que viniera. Di lo que quieras, la Academia es tuya por esta vez. Claro que aquí esta vez pude haber sido fiel a la pauta de las lecciones magistrales como lo hice tantas veces en más de medio siglo de enseñar teoría literaria, pero preferí el zumbido. Por supuesto que no hay cátedra de zumbido aunque debería haberla, pienso yo. Para oír y reoír por dentro el largo parentesco entre las cosas, pues cuanto parece caos y dispersión es red y todo es cosa de pactar con el asombro, como los niños. Es lo que intentamos los aprendices del abismo, físicos o poetas, porque la cosa es entre todos. La imaginación es la misma y acaso todo puede llegar a ser *uno*. Dicen que, ya al nacer, este siglo se va, que el milenio se va. ¿Cuál milenio, cuál siglo de la era de qué? Pregúntenle a las piedras. Porque parece abuso eso de las tijeras arbitrarias para cortar el tiempo, ¿de dónde vino la certidumbre? Para la risa tanto calendario. Por otra parte nadie es profeta en su tierra y se acabaron los Nostradamus, pero ¿cómo irá a ser la nueva ventolera, de este milenio al otro? Miren, por ejemplo, lo que piensa el Stephen Hawking que anduvo por aquí hace algún tiempo. Tres cosas es lo que piensa: 1. que, en menos de 100 años, la manipulación genética dará vida a seres humanos de constitución acaso impensable; 2. que las computadoras progresarán hasta alcanzar la misma complejidad de las mentes humanas, y 3. que para que haya germinación humana no será necesario el sexo; ni el esperma ni el útero. Es como para creer que hasta la madre está en discusión. Utopía y más utopía. Yo escribí una cuando anduve en la Antártida, dedicada a Huidobro, el poeta más joven que nos haya nacido por aquí. Se llama «Carta a Huidobro», pero es una carta a la utopía desde la eternidad de los hielos donde no se cronometran nuestros míseros siglos. Leo de una vez sin comentarios:

«Carta a Huidobro»

1. Poca confianza en el XXI, en todo caso algo pasará,
morirán otra vez los hombres, nacerá alguno
del que nadie sabe nada, otra física
en material de soltura hará más próxima la imantación de la Tierra
de suerte que el ojo ganará en prodigio y el viaje mismo será vuelo

mental, no habrá estaciones, con sólo abrir
la llave del verano por ejemplo nos bañaremos
en el sol, las muchachas
perdurarán bellísimas esos nueve meses por obra y gracia
de las galaxias y otros nueve
por añadidura después del parto merced
al crecimiento de los alerces de antes del Mundo, así
las mareas estremecidas bailarán airosas otro
plazo, otro ritmo sanguíneo más fresco, lo que por contradanza hará
que el hombre entre su humus de una vez y sea
más humilde, más
terrestre.

2. Ah, y otra cosa sin vaticinio, poco a poco envejecerán
las máquinas de la Realidad, no habrá drogas
ni películas míseras ni periódicos arcaicos ni
–disipación y estruendo– mercaderes del aplauso ignominioso, todo eso
envejecerá en la apuesta
de la creación, el ojo
volverá a ser ojo, el tacto
tacto, la nariz
éter de Eternidad en el descubrimiento incesante, el fornicio
nos hará libres, no
pensaremos en inglés como dijo Darío, leeremos
otra vez a los griegos, volverá a hablarse etrusco
en todas las playas del Mundo, a la altura de la cuarta
década se unirán los continentes
de modo que entrará en nosotros la Antártida con toda su fascinación
de mariposa de turquesa, siete trenes
pasarán bajo ella en múltiples direcciones a una velocidad desconocida.

3. Hasta donde alcanzamos a ver Jesucristo no vendrá
en la fecha, pájaros
de aluminio invisible reemplazarán a los aviones, ya al cierre
del XXI prevalecerá lo instantáneo, no seremos
testigos de la mudanza, dormiremos
progenitores en el polvo con nuestras madres
que nos hicieron mortales, desde allí
celebraremos el proyecto de durar, parar el sol,
ser –como los divinos– de repente.

Así y así. De repente estamos aquí, de repente no estamos, Valéry lo dijo mejor: somos el sentimiento de serlo todo y la evidencia de no ser nada. ¿Por dónde sigo entonces, inconcluso y fragmentario como soy? ¿Por la vejez o por la niñez? ¿No es lo mismo? La tierra dicen que gira pero yo sigo inmóvil. Inmóvil de puro desinstalado y vertiginoso. Es que no soy del vecindario: ni de aquí ni de allá. Por eso me han dicho anarca tantas veces. Anarca y no anarco, como se dice geómetra y no geómetro. Aunque soy fiel hasta la monotonía. Vuelta y vuelta a lo mismo de lo mismo. Metamorfosis de lo mismo. Otra cosa que soy es que soy lafkenche, es decir costino, del sur del Golfo de Arauco, y vengo del carbón. Del carbón pariente del diamante, pero no teman. No les voy a leer ese poema «Carbón», ya los dejé hartos hasta el hartazgo con el otro. Así me lo dijo el otro día con algún alcohol y alguna chispa de droga uno de esos espectadores que se sientan al fondo como ocultando su frustración en la farsa de esas lecturas públicas. –«Viejo retro, me gritó desde ahí, ¿hasta cuándo aguantaremos tu poesía que no se entiende? Devuelve el Premio Nacional» –«No es mala idea, le respondí. Eso lo hizo Sartre con el Nobel. Pero qué hago entonces con el Reina Sofía, con el José Hernández o el Martín Fierro de Buenos Aires, o el Octavio Paz de México». ¡Los Premios: la fanfarria!

Y otra cosa: no se fastidien con mi sintaxis deshilachada. Me sale así, como respiro. No ha mucho anduve en Lebu donde nací. Y donde sigo naciendo aunque parezca raro. No es que Lebu sea Comala pero es el mundo. Si no hay Lebu no hay mundo y qué le voy hacer. No es cosa de laricidad sentimental, pero «e cosa mentale», ¿se entiende? De aquel río precioso de mis infancias, ya no queda ni río. Parecerá irrisorio pero perdura y está ahí. Lo mismo pasa con el rojerío de los claveles, ya no queda ni padre en esa tumba y siguen rojeando. Allí siguen ardiendo los claveles. La otra vez llevé un huincha de agrimensor para medir mi propio metraje por ahí cerca. Sería bueno anclar en la colina ésa con el arrullo encima del mar y ya libre de smog. Ahí veremos.

Cuando allá por el 88 me preguntaron en la Universidad Libre de Berlín quién era yo y de dónde venía, respondí en un relámpago: «de donde viene uno, si es que viene». «Dos apuestas distintas, insistí, me hicieron éste que soy: la imaginación y el coraje, y –claro– unos libros que habré leído por ahí desde hace siete décadas, unos viajes al norte, al sur, al este y al oeste de esta gran casa de aire llamada Tierra. Y las otras –agregué– que me hicieron son las hermosas, aunque a veces me gustaron hasta el frenesí las pavorosamente feas justo por el fulgor de las erratas, las trescientas a la vez, sin las cuales no hay costilla ni por lo visto oxígeno». Más adelante, el 96, cuando el lanzamiento en Valparaíso de *Río Turbio*, uno de

mis últimos libros, impreso en Valdivia por Kultrún y Barba de Palo, propuse otra clave más temeraria: «No es cierto que los poemas de amor se escriban únicamente a los 20 años. Yo los sigo escribiendo». ¡Cosas que uno dice para situar el juego! «¿Qué se espera de la poesía sino que haga más vivo el vivir?».

Íbamos en que, de mis 26 libros, yo he escrito un solo libro: que viene a ser mi cantera. Total no dije nada del oficio mayor. Ni aclaré lo del relámpago cuando descubrí el ritmo a los 6 años desde el centelleo y el parpadeo del vocablo heraclíteo en lo tetrasilábico y esdrújulo del Mundo. Ni deslindé la oralidad de la criptidad. Ni leí las 11 líneas de mi texto *Al silencio*, ni mi *Qué se ama cuando se ama*, ni mi *Qedehím Qedehót*, ni mi *Almohada de Quevedo*, ni mi *Carbón*, ni mi *Ochenta veces nadie*, ni mi *Carta del Suicida*, ni ninguna de mis otras cartas tan bellamente descifradas por Cedomil Goic, ni los tres o cuatro papiros que quedarán después de mi después. –Sí, le dijo esta vez Neruda por su nasalidad encantadora a un amigo común para que a su vez me pasara el veredicto fraterno: «No es malo este Gonzalo pero escribe poquito». Opción única para mí ligeramente pendenciera. «Dile a Pablo que él es lo que se dice un genio pero que escribe demasiadito». La humorada lo hizo reír. –Por nuestra respectiva salud, me dijo socarrón al otro día alzando alta la copa en el reencuentro. Risa entre hermanos es resurrección.

Alguien me sugirió que hablara de la *inventio*, de la *dispositio* y de la *elocutio* en mi propio ejercicio. Que lo haga Marcus Fabius Quintilianus. Déjenme con mi Ovidio, mi Horacio, mi Catulo. Además vengo llegando de nuestra España en este instante, hará apenas diez minutos, casi cayendo del Iberio apocalíptico. Salí el 3 por la noche y hoy es apenas 4. ¿Qué más voy a decir? La Reina estaba bien. Otra cosa es el Premio.

Se me excuse el tono. Aquí no corre el de la cátedra, ni el seso del rigor, antes bien la ventolera imaginaria.

Año raro este 2002, ¿me iré a morir de tanto y tanto vuelo? Ahí voy volando disparado. De dónde a dónde, la pregunta es ésa.

De todas las ciudades predilectas, allá abajo está Atenas y ya reservé sábanas en el hotel *Titania*. No habrá dioses en lo más alto de la Acrópolis, pero sí Plaza Sintagma: a escala de la urbe de hoy. Plaza preciosa la Sintagma, se llega en Metro, ¡y ya! No sé griego, sé Grecia, eso lo dijo Alfonso Reyes. ¿Y yo, quién seré yo?

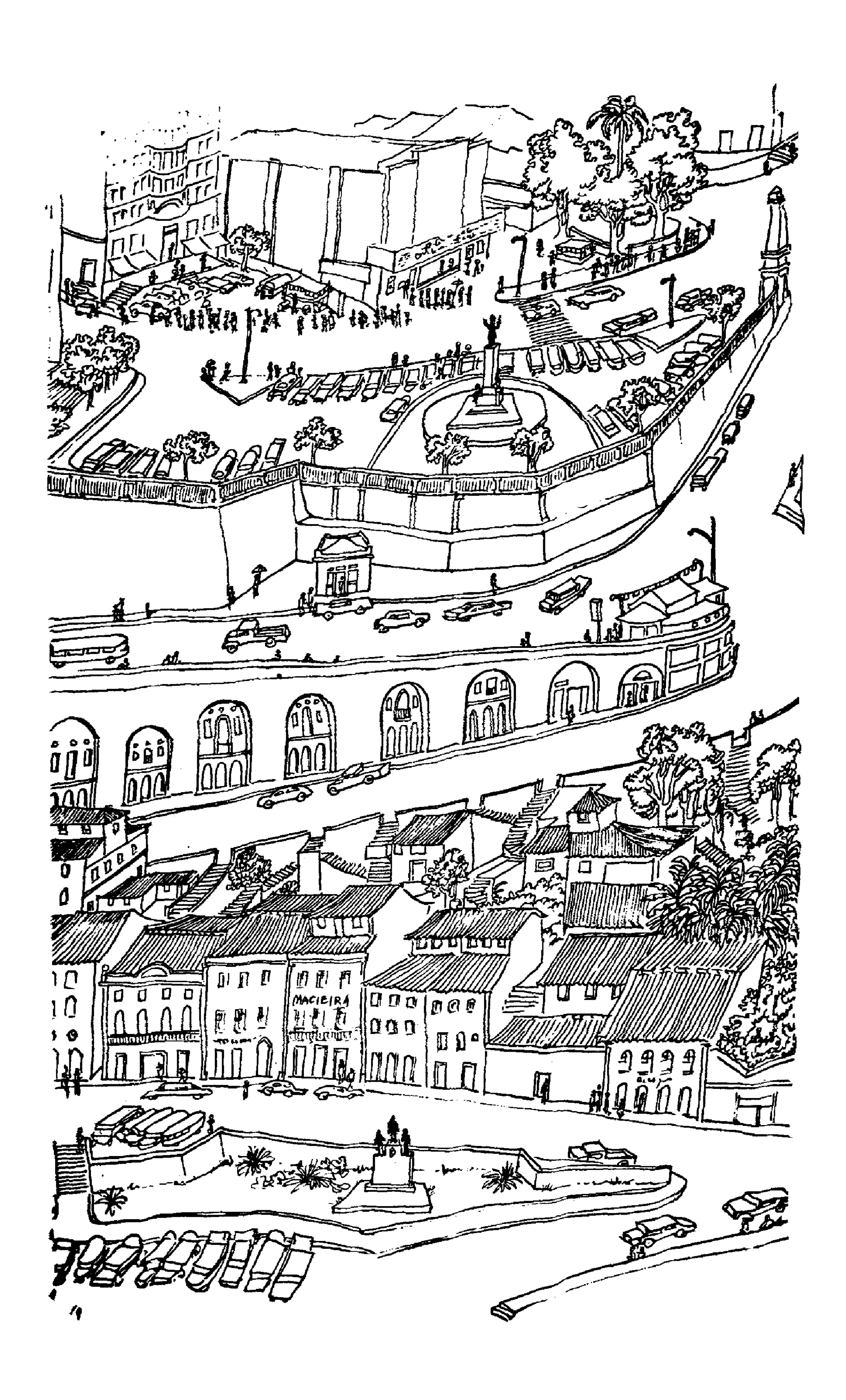
Dos poemas para cerrar, brevísimos, no teman: *Daimon del domingo*, escrito en Austin Texas y *Asma es amor*, una suerte de balbuceo con asfixia y todo, en el cementerio de Chillán de Chile entre Arrau y esa mujer que amé.

«Daimon del domingo»

Entre la Biblia de Jerusalén y estas moscas que ahora andan
ahí volando,
prefiero estas moscas. Por 3 razones las prefiero:
1) porque son pútridas y blancas con los ojos azules y lo procrean
todo en el aire como riendo,
2) por eso velocísimo de su circunstancia que ya lo sabe todo desde
mucho antes del Génesis,
3) por además leer el Mundo como hay que leerlo: de la putrefacción a
la ilusión.

«Asma es amor»

Más que por la A de amor estoy por la A
de asma, y me ahogo
de tu no aire, ábreme
alta mía única anclada ahí, no es bueno
el avión de palo en el que yaces con
vidrio y todo en esas tablas precipicias, adentro
de las que ya no estás, tu esbeltez
ya no está, tus grandes
pies hermosos, tu espinazo
de yegua de Faraón, y es tan difícil
este resuello, tú
me entiendes: asma
es amor.


MACIEIRA

Brasil y Portugal

José María Eça de Queirós

Los periódicos ingleses de esta semana se han ocupado prolijamente de Brasil. Un corresponsal del *Times*, encargado por esa gran institución de ir al continente americano a hacer una «investigación social» definitiva, nos ofrece ahora, en artículos densos y macizos, el resultado de un año de viajes y de estudios.

El último artículo está dedicado a Brasil. Naturalmente, como no he visitado nunca el imperio, no tengo autoridad para valorar esas revelaciones –porque el corresponsal adopta la actitud de un revelador– sobre la religión, la cultura, la producción, el comercio, la emigración, el carácter nacional, el nivel de la educación, la situación de los portugueses, la dinastía, la Constitución, la república, *et de omni re brasiliensi*[1]; y tampoco puedo transcribirlas porque rellenan, en la enormidad del *Times*, más espacio del que ocupa el propio Brasil en el territorio de América del Sur. Este artículo ha suscitado el interés y los comentarios de la *Pall Mall Gazette* y de otros periódicos, y desde entonces se ha comenzado a hablar de Brasil con simpatía, con curiosidad, con esa ingenua admiración por su espléndida flora, con ese asombro medio atemorizado por su inmensidad, que experimentaron nuestros antepasados, cuando el bueno de Pedro Álvares Cabral, zarpando al encuentro del Preste Juan, regresó con la rara noticia de haber vislumbrado las tierras de Brasil...

Como debo mostrarles la actual opinión de Inglaterra sobre Brasil, de entre todos esos floridos artículos, escojo el del *Times*, anotando y glosando el trabajo de su *enviado*, pues de esta respetuosa manera es como hay que hablar siempre de un corresponsal del *Times*.

El gran periódico de la *City* empieza diciendo que «la descripción del vasto imperio de Brasil con que termina la serie de las *cartas sobre el continente americano* habrá hecho que rebose el sentimiento de admiración por el esplendor, etcétera». Naturalmente, siguen veinte líneas de arrobamiento. Es una versión en prosa del aria del cuarto acto de *La Africana*, Vasco de Gama con los ojos llorosos y el corazón suspendido ante el embeleso de tantas flores prodigiosas, de tan raros cantos de tan extrañas aves...

[1] *Y de todos los asuntos de Brasil.*

Después viene el clásico espanto por la extensión del Imperio: «¡La magnitud de tamaño señorío –exclama– en manos de una diminuta porción de humanidad supone por sí solo un hecho lo suficientemente impresionante!».

Y sin embargo, esta admiración del *Times* hacia el gigante está entreverada de paternalismo, de conciencia de superioridad, que es la actitud habitual de Inglaterra y de la prensa inglesa para con las naciones que no tienen doscientos acorazados, un Shakespeare, un *Bank of England*, ni la institución del *roast beef*... En el caso de Brasil, el tono protector está teñido de simpatía...

Luego, el artículo prorrumpe en un nuevo himno: «La Naturaleza de Brasil no necesita de la ayuda del hombre para llenarse de abundancia y cubrirse de adornos... Para su propio deleite planta ella misma lujuriantes jardines. No hay un rincón selvático que no haga que se avergüencen los mejores invernaderos de Europa...». Todo esto es cierto; pero el *Times*, temiendo que sus lectores llegaran a suponer que la Naturaleza de Brasil está de tal modo repleta, tan indigestamente atestada, que no permite, que se niega con furia a recibir en su atiborrado vientre una sola simiente más, se apresura a tranquilizarlos: «Pero –dice el sabio periódico– aunque la Naturaleza pueda prescindir del trabajo del hombre, que otros suelos menos generosos precisan para entregarnos sus flores y sus frutos, *sin embargo, no lo rechaza*». Esto nos sosiega el ánimo, quedamos convencidos de que ningún hacendado, en los lejanos cafetales, al arrojar a la tierra, a la *madre tierra*, con el golpe fecundo de la azada, la simiente inicial, corre el atroz riesgo de ser atacado por ella a pedradas o a platanazos... No podíamos esperar otra cosa de la dulce y pacífica Ceres.

Después de este lírico desfile, con el penacho oratorio al viento, el *Times* ataca con las ideas prácticas. Comienza declarando que, según el copioso relato de su corresponsal, «lo que sorprende en América del Sur –si exceptuamos la franja de tierra que forma la república de Chile, y algunos pedazos de la costa del enorme imperio de Brasil– es la magnitud de tales recursos comparada con la decepcionante pobreza de los resultados». Sería fácil responder con la escasez de la población. El *Times*, por otra parte, lo sabe muy bien, porque nos habla después de la población en las repúblicas españolas, pero no la considera escasa, la considera torpe... La pintura que nos ofrece de Perú, de Bolivia, de Ecuador y compañía, es negra y feroz: «Aquella gente vive en una vil indolencia, que no es incompatible con una gran arrogancia y una excesiva vanidad. Sólo por accesos de frenesí político sale de ese torpor. Todo el trabajo que allí se emprende para que la Naturaleza produzca sale de los extranjeros, los naturales se limitan a envidiar-

los, a detestarlos porque ven que aprovechan oportunidades que ellos no se rebajarían a aprovechar». Todo esto es cruel; no sé si es justo, pero entre líneas palpita el rencor de un propietario de bonos peruanos devaluados. «Y si nuestro corresponsal –continúa el artículo– presenta tan favorablemente Brasil a nuestra admiración, no es de un modo absoluto, es de forma relativa, en contraste con los países que casi lo igualan en ventajas materiales, como Perú y el Río de la Plata, pero en los que las luchas intestinas devoran y destruyen todo el progreso que nace de la actividad extranjera. Brasil es portugués y no español, eso lo explica todo. Su sangre europea procede de aquella parte de la península ibérica donde la tradición ha sido la libertad triunfante, nunca suprimida». El *Times* se abandona aquí con exceso a las exigencias rítmicas de la frase, parece creer que desde la batalla de Ourique hemos estado caminando por una ancha y luminosa senda de ininterrumpida democracia...

Pero, después, continúa: «Cuando Brasil rompió sus lazos coloniales no tenía que olvidar desagradables recuerdos de tiranía y de rapacidad, ni tuvo que suprimir completamente los vestigios de un ingrato pasado». Por supuesto, pobres de nosotros, nunca fuimos para Brasil más que unos amos amables y timoratos.

Nos encontrábamos con esa tierra en la triste situación de un viejo hidalgo, decrépito y solterón, desdentado y torpe, que tiembla y babea ante un ama de llaves joven y bonita. En realidad, nosotros éramos la colonia; y con atroces sobresaltos del corazón, entre una salve y una exposición del Santísimo, extendíamos hacia allí la mano pidiendo limosna...

El *Times* prosigue: «A pesar de su independencia, Brasil permaneció con la nacionalidad portuguesa y con un espíritu semieuropeo. Por el simple hecho de sentirse portugués, el pueblo brasileño siempre ha tenido, y aún lo conserva, el instinto del deber superior que le incumbe: sacar el mejor partido de su noble herencia... Sean cuales fueren los errores de Portugal, no puede decirse que se haya conformado nunca con la mera abundancia de sus posesiones, sin procurar sacarles todo el provecho...». El *Times* aquí se adormece, como el secular Homero.

Precisamente lo que nos preocupa, lo que nos agrada, lo que nos consuela es contemplar *simplemente el número* de nuestras posesiones; ponerles el dedo encima recorriendo el mapa y hablar de papo, *ore rotundo*[2]: «Tenemos ocho, tenemos nueve, somos una nación colonial, somos un genio marítimo...». En cuanto a lo de *sacarles todo el provecho*, de la sentenciosa frase del *Times*, de esos mezquinos detalles no se preocupa ni

[2] *Con lenguaje armonioso.*

el alcaide ni los nietos de Alfonso de Alburquerque... Pero el *Times* prosigue: «El imperio colonial de Portugal tal vez se haya caracterizado en otros tiempos por el infortunio, casi nunca por la parálisis». *Tal vez* queda muy bien para el imperio de Oriente, que es, en nuestra historia, uno de los más repulsivos monumentos a la ignominia de todos los tiempos... Continuemos.

«De la sensatez de la que Brasil hace derivar su actividad, se deriva también –lo que no es menos importante– el respeto por la opinión de Europa. El holgazán de las calles de Lima, de Caracas o de Buenos Aires muestra un soberano desprecio por las opiniones que Europa se forme sobre sus tragicomedias políticas... No es consciente de nada, excepto de su *sangre castellana*... Lamenta, claro está, el inconveniente de haber sido expulsado del crédito y de las bolsas de Europa... Pero considera esta circunstancia sólo por los inconvenientes puntuales que le produce. El financiero brasileño, sin embargo, dedica una tan respetuosa atención a la *temperatura* de las bolsas de París y de Londres, como a la del propio Río de Janeiro...».

El *Times* aprecia en este síntoma la consideración que Brasil tiene por la opinión de Europa.

Pero donde el *Times* se engaña es cuando pretende que Brasil le debe a su sangre portuguesa esa hermosa cualidad de prestar atención a las opiniones del mundo civilizado. No hay un país en el universo donde más se desprecie, según creo, el criterio de Europa que en Portugal; en este punto somos como el holgazán de las calles de Caracas, que tan pintorescamente nos presenta el *Times*. Porque yo llamo desdeñar la opinión de Europa a no hacer nada por ganarse su respeto. En efecto, la opinión que se tiene de Portugal más allá de Badajoz no nos resulta favorable, lo sabemos muy bien y no nos preocupa. No estoy hablando de Portugal como Estado político. En ese aspecto gozamos de una razonable simpatía. Está claro que no damos a Europa ningún quebradero de cabeza, mantenemos un orden suficiente dentro de nuestras fronteras, nuestra administración es correctamente liberal, satisfacemos honradamente nuestros compromisos financieros...

Somos lo que puede llamarse un *pueblo de bien*, un *pueblo buena persona*. Y la nación, vista desde fuera y desde lejos, tiene el aire honesto de una pacata casa provinciana, silenciosa y callada, donde se intuye a una familia comedida, temerosa de Dios, a bien con el alcalde y con los ahorros en un calcetín... Europa reconoce todo esto, y aún así nos mira con un manifiesto desdén. ¿Por qué? Porque nos considera una nación de mediocres. Digamos francamente la cruda palabra: porque nos considera una *raza de estúpidos*. El propio *Times*, ese oráculo augusto, escribió en una ocasión que Portugal era, intelectualmente, tan caduco, tan reaccionario,

tan fósil, que se había convertido en un país bueno para pasar de largo y *arrojarle piedras* (textual).

El *Daily Telegrafh* debatió en un artículo de fondo el siguiente problema: ¿es posible penetrar en la espesura de la ignorancia lusitana? Tales observaciones, además de descorteses son también perversas. Pero la verdad es que en una época tan intelectual, tan crítica, tan científica como la nuestra, naciones o individuos no se ganan la admiración universal sólo por tener urbanidad en las calles, pagar religiosamente al panadero, y obedecer, con la cabeza gacha, los edictos del Gobierno Civil. Son excelentes cualidades, pero resultan insuficientes. Hace falta algo más, hace falta una cultura fuerte, una fecunda elevación de la inteligencia, una delicada educación del gusto, una base científica y la pizca de idealismo que en Francia, en Inglaterra, en Alemania, inspiran la triunfante marcha hacia adelante en el orden intelectual, y que en las naciones con menos facultades creadoras, en la pequeña Holanda o en la pequeña Suecia, producen un conjunto eminente de sabias instituciones, que son, en el concierto social, la materialización de las formas superiores del pensamiento.

Se me dirá que soy absurdo hasta el punto de querer que haya un Dante en cada parroquia, y de pedir que los Voltaire broten con la profusión de los hongos. ¡Dios santo! Claro que no. Yo no exijo que el país escriba libros, ni que produzca arte, me conformaría con que leyese los libros que ya están escritos y con que se interesase por las artes que ya se han creado. Su esterilidad me asusta menos que su indiferencia. El doloroso espectáculo es verlo postrado en el marasmo, sin vida intelectual, ajeno a toda idea novedosa, hostil a cualquier originalidad, grosero y aldeano, amodorrado en un rincón, con los pies al sol, el cigarro en los dedos y papando moscas... Esto es lo que duele.

Y lo más curioso es que el país tiene una muy nítida conciencia de este mortal entumecimiento, y del descrédito universal que le acarrea. Para que vibrara la fibra nacional, con ocasión del centenario de Garção, el grito que se utilizó fue éste: –¡Mostremos al mundo que todavía estamos vivos, que todavía tenemos una literatura!

Y el país sintió agudamente la necesidad de afirmar en voz alta, a toda Europa, que aún le quedaba una pequeña luminaria dentro del cráneo. ¿Y qué es lo que hizo? Llenó los balcones de banderitas y reventó de júbilo la piel de los tambores. Hecho lo cual, se tendió con la barriga al sol, se cubrió la cara con el pañuelo del rapé y regresó a su eterna siesta... De lo que deduzco que Portugal, negándose a dar el menor paso en las letras o en la ciencia para merecer el respeto de la Europa inteligente, muestra, como el holgazán de Caracas, el más soberano desprecio por las opiniones de la

civilización. Así que si Brasil tiene esa eminente cualidad de interesarse por lo que dice el mundo culto, se lo debe a la excelencia de su Naturaleza, y de ninguna manera a su sangre portuguesa. Como portugués, lo que era lógico que hiciese era darle la espalda a Europa, tapándose aún más las orejas con el cuello del capote...

Pero volvamos al artículo del *Times*: la conclusión de su primera parte es que «tanto en riqueza como aptitudes, Brasil se lleva gloriosamente la palma frente a las otras naciones de América del Sur». Sin embargo, el *Times* aprecia en Brasil circunstancias desconsoladoras: «Doce millones de hombres están perdidos en un estado más grande que Europa entera; la renta nacional, que es de doce millones de libras esterlinas, es inferior en muchos millones a la de Holdanda o a la de Bélgica; con una costa de cuatro mil millas de largo, y con una extensión de dos mil seiscientas millas de anchura, Brasil exporta géneros por un valor inferior a la cuarta parte que el diminuto reino de Bélgica».

El *Times* tiene, no obstante, la generosidad de admitir que ni la densidad de población, ni el conjunto de la renta, ni la cifra de las exportaciones, constituyen la felicidad de un pueblo o su grandeza moral. Suiza, que tiene dos millones de habitantes y exactamente los mismos dos millones –en libras– de renta, vive en unas condiciones de prosperidad, de libertad, de civilización, de riqueza intelectual, muy superiores a las de la tenebrosa Rusia, con sus ochenta millones de libras de renta y sus ochenta millones de hombres. «Aunque –continúa el *Times*– la escasez de población, de rendimiento y de comercio, no colocan a Brasil en una situación adversa, son una prueba de que a ese pueblo le faltan algunas de las cualidades que constituyen la grandeza de las naciones. Que los colonizadores portugueses, apoyados sólo por el pequeño trono portugués, hayan hecho en la mitad del nuevo mundo que les concedió el papa Alejandro más que los colonizadores españoles que sacaban su fuerza de la gran España, es una prueba a favor de la sangre portuguesa, comparada con la sangre castellana, andaluza o aragonesa. Pero que las conquistas hechas a la Naturaleza en Brasil sean tan insignificantes, y tan vastos los territorios que permanecen no sólo indómitos sino desamparados, indica que los defectos de la colonia española y los de la colonia portuguesa son análogos...».

El resto del artículo es más serio; debo transcribirlo sin interrupción: «El brasileño no es, como el peruano o el boliviano, ni tan orgulloso ni tan perezoso como para no darse cuenta de la riqueza y de los abundantes recursos tan pródigamente esparcidos a su alrededor. No, el brasileño tiene energía suficiente para ambicionar y para calcular. Ha puesto su atención en las fértiles regiones del interior. Le gustaría mucho ver su red de ríos

navegables cubierta de barcos y de vapores. Pero ocurre también que en los lugares más ricos de la costa, los habitantes se quejan de que una porción excesiva de los impuestos con los que se les sobrecarga se gastarán en colosales trabajos emprendidos en pro de remotas e incultas regiones que nunca, o sólo de aquí a que pasen muchos años, podrán ser aprovechadas. Pero en cualquier caso Brasil se siente con fuerzas suficientes como para dar a su vasto territorio los beneficios de una inteligente administración».

El *Times* inserta aquí un breve párrafo que alude a la noble ambición que tienen los brasileños de hacerlo todo por sí mismos, lo que provoca que miren con aversión las grandes obras entregadas a la pericia extranjera, y que prefieran los esfuerzos de la ciencia y del talento nacionales, aunque éstos fracasen y le cuesten al país millones de pérdidas... Después prosigue:

«Pero aunque el brasileño se muestra, en teoría política y administrativa, tan ansioso por fomentar, por hacer por sí mismo todas las obras de sus cinco millones de millas cuadradas, sus manos rechazan agarrar el mango de la azada, o coger la mancera del arado, que es precisamente la ayuda que de él reclama la Naturaleza. En un continente que después de tres siglos y medio continúa siendo una tierra virgen, la grandeza de las repúblicas o de los imperios depende exclusivamente del trabajo manual».

«Se ha importado a italianos, a alemanes, a negros; se los sigue importando hoy en día, para hacer el trabajo duro que repugna a los señores de la tierra. Pero, muy poco aclimatados, en ciertos distritos nunca podrían afanarse como los naturales de los trópicos. Ni siquiera en las provincias más templadas del Imperio los inmigrantes trabajarán resueltamente mientras la población indígena, dueña de la tierra, no predique con el ejemplo. O el brasileño trabaja con sus propias manos o tendrá que abandonar la rica herencia que es incapaz de administrar. A medida que el tiempo pasa, vamos teniendo la seguridad de que todos los grandes recursos de América del Sur serán patrimonio de la humanidad».

A partir de aquí el *Times* se hace un lío. Prefiero explicar su idea a traducir su complicada prosa. Lo que nos quiere decir es que llegará un día en que la civilización no podrá consentir que unos suelos tan ricos como los de los estados de América del Sur permanezcan estériles e inútiles, y que si los actuales propietarios son incapaces de hacer que valgan y que produzcan, para mayor felicidad del hombre, deberán en consecuencia entregarlos a otras manos más fuertes y mejor dotadas. Se trata del sistema de expropiación para el servicio de la civilización. Teoría favorita de Inglaterra y de todas las naciones de rapiña.

Continúa más adelante el artículo, con ferocidad: «En Perú, en Bolivia, en Paraguay, en Ecuador, en Venezuela... en otros muchos países, los actua-

les ocupantes del suelo tendrán que desaparecer gradualmente y reducirse a la condición inferior que su débil temperamento les ha puesto por destino. –¡Nunca se ha escrito nada tan implacable!– El pueblo brasileño tiene, no obstante, excelentes cualidades e Inglaterra no llegará tan pronto a la conclusión de que tenga que compartir la suerte de sus febriles y tozudos vecinos... Pero dadas las condiciones de su suelo, el propio Brasil tendrá que elegir entre semejante futuro o decidirse por el trabajo, por el duro esfuerzo personal contra el que hasta la fecha se ha rebelado. Si el destino hubiera conducido a los brasileños a otra zona del continente, ni tan extensa ni tan hermosa, se les podría tolerar que pasaran su existencia en una perenne soñolencia. Pero a los brasileños les ha sido confiada la quinceava parte de la superficie del globo: esa quinceava parte es un completo tesoro de belleza, de riqueza y de virtual felicidad, y el responsable de tanto bien tiene que subir o que caer».

Y termino con estas palabras al estilo de Gambetta. Esta carta se está alargando demasiado como para que yo la recargue con más comentarios a la prosa del *Times*. En conjunto se trata de un juicio simpático. El *Times*, que es, por así decirlo, la conciencia escrita de la clase media de Inglaterra, la más rica, la más fuerte, la más sólida de Europa, tiene una autoridad formidable, y como estoy escribiendo para Brasil, no podía dejar de recoger sus palabras que, por supuesto, serán la expresión de lo que la clase media de Inglaterra piensa o va a pensar durante algún tiempo sobre Brasil. Porque la prosa del *Times* es la materia prima con que se teje en Inglaterra la tela de la opinión.

Y como ahora me doy cuenta de que en estas líneas he sido a veces poco reverente con el *Times*, susurro, humilde y contrito, un *peccavi*[3]...

Traducción de Javier Coca y Raquel Aguilera

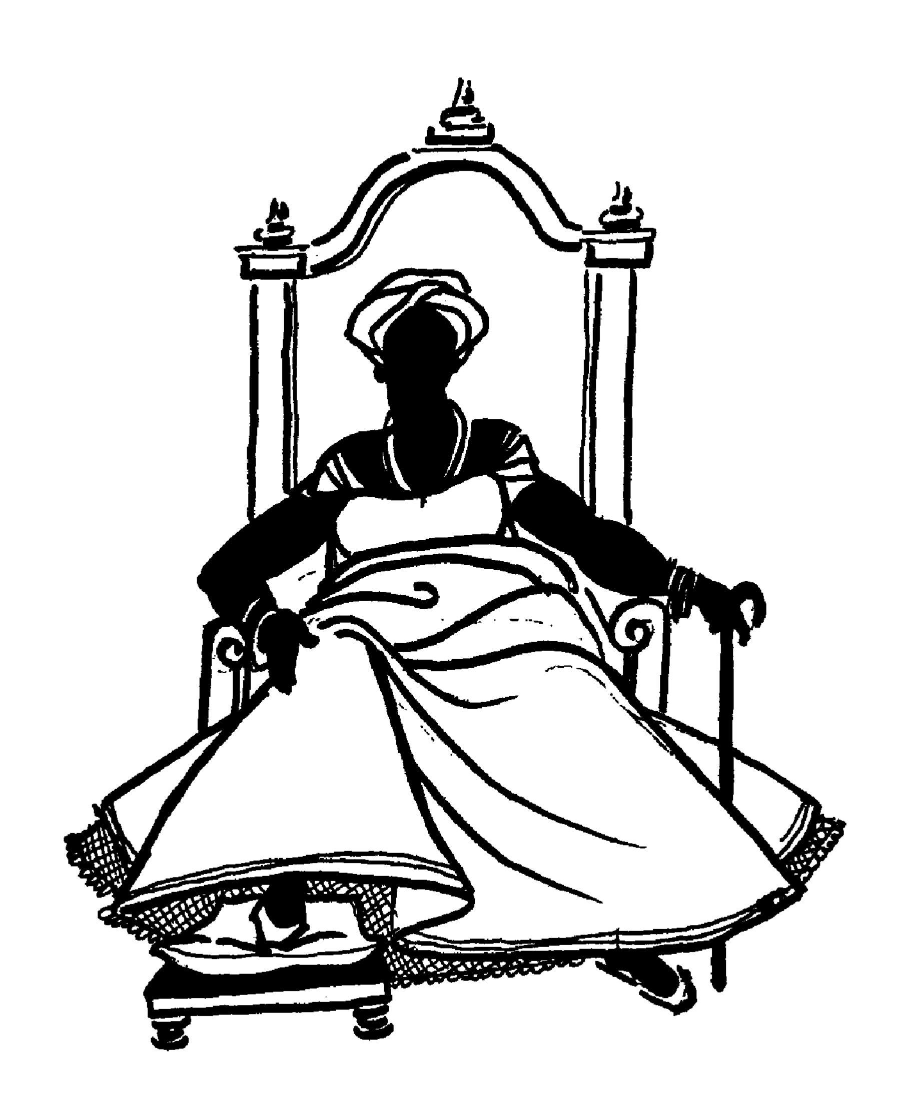
Nota a «Brasil y Portugal»

El 31 de octubre de 1880, Eça de Queirós, que a la sazón ejercía de cónsul de Portugal en Bristol, publica en el diario carioca *Gazeta de Notícias* «Un artículo del *Times* sobre Brasil», crónica que después de su inclusión en el volumen *Cartas de Inglaterra* pasaría a titularse «Brasil y Portugal», tal y como aquí aparece. Se trata de un comentario a dos artículos del periódico inglés *The Times* dedicados a Brasil y en los que asoma la ambición

[3] *«Pequé».*

depredadora del imperialismo británico. Con su habitual mordacidad Eça desvela las intenciones ocultas bajo palabras en apariencia inocentes y halagadoras. Crítico lúcido de todos los excesos del colonialismo, tampoco le duelen prendas en atacar de paso con crudeza las aventuras ultramarinas de su propio país. Las reacciones lusitanas no se hacen esperar: el 28 de noviembre el diario lisboeta *Atlântico* publica un artículo de Pinheiro Chagas, escritor, periodista, político, patriota por oficio y eterno enemigo del gran novelista. Chagas se ve en la obligación de defender a su país ante la «deplorable impresión» que le había causado el texto y acusa una vez más a nuestro autor de antipatriota. De Queirós le responde en el mismo periódico con dos cartas de claridad demoledora, pero la fama de antiportugués le acompañará hasta su muerte e incluso hoy sigue siendo motivo de discusión.

Para la traducción de «Brasil y Portugal» hemos seguido la edición, a cargo de Helena Cidade Morura, de *Cartas de Inglaterra e Crónicas de Londres*, Livros do Brasil, Lisboa, 2001.





¿Qué queda de las teorías (literarias) cuando rige la ortodoxia?

Wilfrido H. Corral

Como parte de la nada agonizante fascinación en torno a qué conducirá este siglo, aparte de libros sobre los mejores libros, ensayos, cuentos, pensamientos, un larguísimo etcétera, se está dando en Estados Unidos una acumulación igualmente activa de recusaciones, mea culpas y revisiones sobre la crítica y las teorías literarias. Ahora que no se aceptan límites, no se examina a aquellas como entidades distinguibles sino como un monolito conceptual. Sin duda, el factor mercantil promulga tal condición en un país donde se publican textos críticos semanalmente. A juzgar por las discusiones de estos últimos meses, en ningún campo se establecen tantas diferencias como en la denominada «crítica literaria». Precisamente debido a la celeridad por publicar la antología o compilación teórica «definitiva» se escapan consideraciones muy reveladoras. Por muchos años una colección casi estándar en Estados Unidos –aparte de interminables manuales y diccionarios de los que queda sólo su espíritu reiterativo y derivativo– ha sido *Critical theory since Plato* (1971), sobresaliente trabajo de Hazard Adams cuya edición revisada es de 1992. Los prefacios de Adams son agudos, sobre todo si se toma en cuenta que, debido a la actual imprecisión del campo, estamos en una época de teoría «de pared a pared», según Edward Said, uno de los imprescindibles del aluvión de crítica de los últimos treinta años. Pero Adams prestaba mucha atención a los clásicos del género, elección que como la sensatez y hasta el buen gusto, es un criterio maldito en estos días en que se cree que las interpretaciones pueden ser acumuladas como conocimiento de la literatura.

La condición anterior no sólo ha hecho que se crea que la crítica literaria (hoy calificada de «convencional») se ha embarcado en una especie de *Titanic* y se la desdeñe, sino que las olas de producción y polémicas críticas de los últimos años dificulten decidir lo que debe perdurar, por lo menos según a su valor real más que a la moda de la semana en que se publique. La extensa y sin duda muy elaborada (xxxviii + 2624 pp.) *The Norton anthology of theory and criticism* (Nueva York, W.W. Norton, 2001), compilada por Vicent B. Leitch con la asesoría de otros cinco académicos, es un resultado de esas querellas, que ya no son entre antiguos y

modernos. Ésta no es otra antología más, y podría convertirse en la compilación canónica sobre el campo. La editorial que la encomendó publica tomos similares sobre literatura inglesa y estadounidense. Son antologías que, casi sin excepción, todo alumno de licenciatura emplea, algo así como los tomos de Lagarde y Michard para la literatura francesa. Por ende, la polémica que ha suscitado su publicación, y aunque el daño esté hecho para los que leen crítica exclusivamente en inglés, vale precisar lo que queda para el público culto.

Trabajo enorme, que cronológicamente comienza antes de Platón con el sofista Gorgias y llega hasta Stuart Moulthrop, nacido en 1957, *The Norton anthology of theory and criticism* en verdad trata de imponer un «¿quién es quién?» de acuerdo al estado actual y juegos de poder de la crítica. No se propone determinar o establecer qué autores u obras mundiales han tenido verdadera vigencia en Estados Unidos, y no le importa qué se cree o se ha escrito en Europa o América Latina, para quedarnos en Occidente. Aun así, ¿cómo explicar la ausencia de René Wellek y muchos otros? Permítaseme por lo menos explicitar esa omisión. La razón principal y obvia es que Wellek, a pesar de su gran influencia desde que publicó *Teoría de la literatura* con Austin Warren, fue un «contra», en el sentido de que ya a finales de los setenta criticaba de manera amplia y convincente el giro que tomaba el campo que, si no lo fundó, estableció con rigor. La condición teórico-crítica estadounidense se mantiene en vilo porque sus practicantes académicos han convertido sus enfoques en una economía del conocimiento y en ortodoxia. En la práctica esas compulsiones se traducen en actitudes agresivas y defensivas totalmente contrarias a la secular función y razón de ser de la práctica. La apertura a otras disciplinas y a otras culturas –aun cuando se cuestione el relativismo respecto a la igualdad de las últimas después del 11 de septiembre del 2001– es el estandarte de las nuevas teorías. Es una apertura razonable, pero no el exceso y revanchismo presentista impuestos por sus proponentes. La mayoría de éstos quiere imponer a Foucault y compañía sin entender el estructuralismo, y a la vez sin tener idea de Saussure (desde adentro) y la plantilla conceptual que ofrece a la escuela de Praga, la estilítica ginebrina, la psicolingüística, e incluso Chomsky. Hoy existe por lo menos una generación crítica que no producirá, para dar ejemplos hispánicos, un Marcelino Menéndez Pelayo o un Alfonso Reyes[1]. Sin embargo, como muestro más adelante, no es insignifi-

[1] *El giro fue decisivamente francés (véase* Théorie d'ensemble *[1968]), aunque el clásico y vigente manual de Wellek y Warren fue traducido primero al español. Seuil lo publicó sólo cuando su serie teórica estaba establecida, implicación no desantendida por Antoine Compagnon en*

cante el número de críticos que ha demostrado que los gritos teóricos novedosos en verdad se dieron hace siglos, y que los mejores teóricos siempre recurrieron a otros campos, con una seriedad de propósito que simplemente no existe hoy.

Distanciarse o poner en perspectiva a la crítica y teoría tendenciosas no implica el deseo de volver a una «tradición» o, peor, regresar nostálgicamente a un pasado que, bien sabemos, no fue mejor que nuestro presente. Tampoco se trata de atacar a nadie o de ser exclusivista respecto a ninguna escuela, raza o movimiento, porque, por ejemplo, necesitamos el enfoque marxista sensato y bien escrito para eliminar la complacencia de creer que nuestros opios intelectuales curan todo y que todo anda bien en el mundo. Nadie cree o debe creer hoy que la literatura no surge de otros contextos, o que la teoría no ayuda a interpretar. Sin embargo, a lo que sí cabe oponerse es al entrenamiento e indoctrinación académicos que desdeñan cualquier análisis de textos primarios, porque es en las universidades donde se crían cuervos teóricos para que saquen ojos literarios.

Paralelamente, hay que desvelar la evidente politización del trabajo crítico cuando una colección como *The Norton anthology of theory and criticism* revela una preferencia por ideologías coercitivas. No se trata de rescatar lo que queda de la literatura, porque ésta seguirá prosperando, sino de devolverle cierta dignidad y centralidad a lo literario, a los textos primarios. Leitch y sus colaboradores nunca admiten las virtudes de sus «oponentes», ni les interesa dialogar con ellos más allá de una u otra mención a pie de página. Tal actitud no le hace bien a nadie, porque luchar contra las ideologías es un arma de doble filo. Por otro lado, el futuro de los estudios literarios no depende de si la ambición postmodernista en que se permite y vale todo producirá lecturas más «interesantes» que quieran fijarse en lo históricamente literario o estético. Por eso, cuando Leitch y compañía (empleo el término a propósito) excluyen, entre varios más, a Auerbach, George Eliot, Goethe, Macaulay, I. A. Richards, Rousseau, Rorty; e incluyen a Homi K. Bhabha, Hélène Cixous, Frantz Fanon, Stuart Hall y Eve Kosofsky Sedgwick no sorprende ceer que el inmenso tomo (148 autores) contiene muy poca interpretación en sí. La discusión respecto a quién está y quién no está podría ser interminable, y el problema yace naturalmente en lo que se entiende por teoría, especialmente cuando casi la mitad del tomo está dedicada al siglo veinte.

Que reste-t-il de nos amours?, Le démon de la théorie *(París, Seuil, 1998), 2-26; como en su «L'exception française» en* Où en est la théorie littéraire?, *ed. Julia Kristeva y Evelyne Grossman (París, Université Paris 7, 2000), 41-52. El* Cours de linguistique générale *(1916) de Saussure tiene versiones en español de 1945 y 1980, y en inglés de 1959 y 1983.*

Si es verdad que la primera mitad del siglo veinte está bien representada respecto a la crítica anglosajona conocida fuera de ese ámbito (Edmund Wilson, Jakobson, Frye, Raymond Williams, Harold Bloom, Jameson, Eagleton), y que no se deja atrás a la crítica europea (Saussure, Woolf, Eliot, Lukács, Heidegger, Gramsci, Benjamin, Bajtín, Lacan, Sartre, Lévi-Strauss, Barthes, Althusser, Foucault, Bourdieu, Derrida, etc.), son las selecciones para la segunda mitad del siglo pasado que dejan mucho que desear respecto a qué es la teoría, ya que se ha abandonado toda noción de lo que podrían o deberían ser los textos que interpretan la literatura. Aunque el juego de la Norton incluye criticar a todos los textos de los que depende, un resultado real de su proceder es que se desvaloriza todo lo que tenga una función, misión o uso pedagógico. Tanto los compiladores de la Norton como los post-teóricos que la endiosarán se olvidan de que cuando se discute una teoría en relación a otra frecuentemente la ubicamos en un marco conceptual en el cual el empleo de cualquier término depende del uso de todos los otros. El *modus operandi* y válvula de escape de la «alta» teoría de los últimos treinta años ha sido contrario. Una teoría que necesita manipular o tergiversar los hechos para funcionar siempre será floja. La Norton es sin duda la compilación más global jamás publicada, pero al privilegiar la inexactitud de los estudios culturales estadounidenses muestra grandes brechas respecto al siglo veinte. Como arguye una reciente reseña en el *Times Literary Supplement* londinense, el resultado es «una clara narración cuestionable del desarrollo y diseminación global de una definición limitada de la teoría».

Revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos* han ayudado, si no a recuperar, a poner en perspectiva la contribución de ensayistas como William Hazlitt y Randall Jarrell. Ellos y otros no fueron académicos, o enaltecidos regularmente por la academia anglosajona, y por ende no cupieron en la Norton. Por la misma razón, toda pretensión de los críticos que practican la teoría o se consideran teóricos y escriben en español, es puesta en jaque mate por la ausencia de ellos en la Norton. Tampoco se hallarán críticos latinos que escriben en inglés. La Norton confirma la sospecha de que, aún en el mejor de los casos, es rarísimo el «teórico» latino que aparece como supernumerario de un libro o programa crítico. Por eso sorprende que al lado del cordobés Maimónides se encuentre a una tal Gloria Anzaldúa, totalmente desconocida fuera de Estados Unidos, y no sólo por no escribir en español o inglés sino en *spanglish* sobre la nueva mestiza [sic], cuando alguien como Claudio Guillén, cuya obra es conocida en varios idiomas y se legitimó primero en inglés, brilla por su ausencia. La razón es obvia: sólo el latino que escribe en inglés hoy, y *sólo* sobre los

temas «correctos» tendrá algún acceso al mundo teórico del primer mundo. La paradoja es que se perpetúa el colonialismo lingüístico contra el cual se manifiestan en otras ocasiones autores como Anzaldúa, porque el *spanglish* sólo ha resuelto los problemas de un gueto autoimpuesto entre las minorías latinas oficiales de Estados Unidos. Más escandalosa es la exclusión de F. R. Leavis y Lionel Trilling. Tal vez se eliminó a Leavis porque escribió sobre la «gran tradición» (novelística) y a su vez fue elogiado por otro «tradicionalista», Trilling (cuyo ensayo en *The liberal imagination* sobre *Huckleberry Finn* es todavía uno de los mejores ejemplos de crítica marxista). Lo más patente de las exclusiones es que al hacerlas implícitamente se construye otra tradición, que será reemplazada, pero más rápido. Otra paradoja es que presenciamos una recuperación de Trilling, y la pregunta obvia es hasta dónde llegarán los resultados del relativismo e interdisciplinaridad postmodernos[2]. Cuesta pensar en un artículo de la ampulosa e infamemente obtusa postcolonialista Gayatry Spivak (temprana traductora de Derrida al inglés) que haya iluminado a alguien sobre un texto literario.

El vocablo clave en todas estas discusiones es la ausencia de incluso un facsímil de lo que se pueda conocer como literatura, porque para los nuevos poderes críticos el término y sus variantes son obscenos, y cualquiera que las defienda enfrenta acusaciones de conservador, purista o dinosaurio, sobre todo en el ámbito académico estadounidense. He aquí por qué la antología de Leitch no especifica en su título que toda esa teoría y crítica son ineludiblemente literarias, a pesar de que sus páginas muestran que no pueden existir sin la literariedad, por lo menos hasta el auge del estructuralismo. Desde entonces, cuando todo se convierte en «texto», se ha generalizado en el mundillo intelectual la idea de que aquellos que tienen la experiencia profesional para analizar textos pueden pontificar sobre cualquier tema. Es por esa actitud que hoy no se puede hacer «teoría literaria» sin ser un fanfarrón, arrogante y soberbio, e infinitamente inseguro. Si se pregunta qué queda de las teorías literarias es porque hoy se basan de manera agobiante en una ignorancia de la historia, la literatura y la filosofía, por no decir nada de varios campos de las ciencias humanas de los que los nuevos teóricos saben aún menos. En uno de sus ensayos Gertrude Stein se preguntaba qué son las obras maestras y por qué hay tan pocas. Las antologías que discuto más abajo dan la respuesta de manera somera, en negativo.

[2] *Tal vez la mejor explicación de la falta de disciplina (en el sentido filosófico y de campo) sea la de James Doyle,* «¿Por qué me aburre tanto el postmodernismo?» *Areté: Revista de Filosofía [Lima] VIII. 1 (1996): 119-135.*

Otra pregunta igualmente pertinente parece ser, si nos guiamos por las discusiones mencionadas, ¿qué queda de la teoría literaria de la izquierda? Esta última continúa, porque sigue existiendo una diferencia entre izquierda y derecha, y es la derecha que insiste en que no la hay. El título de mi artículo alude al de la colección *What's left of theory?* (Nueva York, Routledge, 2000), compilada por Judith Butler et al. Ese título significa «¿qué queda de la teoría?» o «¿qué queda/hay a la izquierda de la teoría?». El subtítulo, que traduzco como «nuevas obras sobre la política de la teoría literaria» revela la verdadera razón de ser de la compilación. En *What's left of theory?* no hay un tema o material consistente. Esto es común cuando se congrega a las «estrellas» de la teoría: dejarles especular sobre lo que les dé la gana. De los nueve ensayos incluidos sólo dos se dedican tangencialmente a problemas literarios. Culler, autor del libro más conocido sobre qué era la teoría en el momento estructuralista, es junto con John Brenkman uno de los osados. Culler concluye que los tiempos han cambiado desde que él ayudó a formular lo que era la nueva crítica, y que tal vez es hora de «volver a obras literarias propiamente dichas para ver si en efecto la condición postmoderna es lo que se debe inferir de las operaciones de la literatura». Explicita así la condición porque sostiene que algo que sí sabemos de las obras literarias es que tienen la capacidad de resistir o ser superiores a lo que se supone que dicen. Pero se echa de menos la sensatez de Culler en el resto de la colección. Por ejemplo, y para variar, Spivak no hace otra cosa que hablar de sí misma, politizando las razones por las cuales su trabajo es inconsecuente fuera de la academia, arrogándose disciplinas en que no ha sido entrenada, y sin pensar por un momento en su propia condición privilegiada. Tampoco le importa que su «discurso» sea incomprensible, como notan el *New York Times, The London Review of Books* y revistas como *Philosophy and Literature*, que otorga premios anuales en su «Concurso del Mal Escribir».

Ahora, lo que en verdad «queda» de *What's left of theory?* es el tipo de retórica cuyos únicos protagonistas son el teórico o crítico, los neologismos, la falta de profundidad (el pensamiento débil nunca cree en verdades empíricas) y por supuesto las incesantes acusaciones contra el capitalismo, el sexismo y las hegemonías que los post-teóricos crean al andar. Los compiladores concluyen que no se puede «narrar en términos progresistas» la historia del encuentro entre teoría y literatura, obviamente porque arman su argumento con una idea fija. Por prejuicios como ése no es convincente la idea de que los radicales de la derecha atacan a la izquierda por medio de la estetización de la política y las relaciones de poder, porque nunca ninguna estetización ha sido natural, universal, o políticamente neutra. Ese

tipo de argumento es parte de las actuales regresiones infinitas para descalificar al adversario, y surgen más de la izquierda que de la derecha. Como muestra la Norton, es la izquierda la que apoya y propulsa la noción de que todo es una «construcción social», y por ende opta por cualquier consigna, jerga, estereotipo oxidado o *slogan* que concuerde con su «proyecto». El hecho es que las teorías contemporáneas son incompatibles porque todas se proponen explicar básicamente lo mismo y funcionan de manera diferente. No son teorías como en la ciencia, a pesar de lo que se crea, y como prueban Raymond Tallis y el *affaire* Sokal, la polémica de las dos culturas iniciada por Leavis y Snow está más viva que nunca. A pesar de que se la puede «falsificar» como quería Popper, no se puede decir nada bueno sobre la aplicabilidad de la teoría actual a la literatura cuando funciona para unos textos y no para otros. En un reportaje periodístico William E. Cain, uno de los compiladores de la Norton, explica así la ausencia del influyente (para ciertos tipos de *New Criticism*, marxismo y freudianismo) William Empson: «las fuerzas del mercado no estaban de su lado». Lo que aparentemente sí apoya el mercado es el solipsismo y la publicación de teorías de otros teóricos autoungidos.

Otra estrategia de la ortodoxia teórico-crítica es «situar» su quehacer en el marco de la «post-teoría», giro evidente en una colección como *Post-Theory: new directions in criticism* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 1999), compilada por Martin McQuillan y otros. Ésta da por sentado que no hay que especificar que se trata de teoría literaria. Así, se discute el post-género sexual en términos del encuentro entre el «feminismo jurásico» y la política «mariconil» [sic], o la obra de Bourdieu y los cronotopos de la «post-teoría». No falta un ensayo sobre los placeres del trabajo, desde el punto de vista de la estética marxista en un mundo «post-marxista». Tampoco se evita una breve nota sobre el «Post-Mundo» de Cixous, y cuando se pregunta si el género de la novela es «original», se lo hace en términos de Derrida y la «(post-) modernidad» [sic]. Estos y varios otros son parte de «La condición post-teórica». El hecho es que estas condiciones rara vez lidian con algún tipo de literariedad. El único autor literario mencionado con cierta regularidad es Shakespeare, hay cuatro menciones a Samuel Beckett, una (pasajera) a George Eliot, T. S. Eliot, Kafka, Derek Walcott, Wollstonecraft y Yourcenar; dos a Jean Genet; tres a Joyce y Proust, y se acabó. Naturalmente, abundan las referencias a teóricos y filósofos. No hay nada malo en esto, ya que aprederíamos mucho de la interdisciplinaridad bien aplicada. Pero es obvio que en una colección que se presenta como una manera de elucidar la interpretación, sus autores están cansados de la literatura, no se quieren fastidiar con el aluvión de

nueva (y buena) literatura, o no se han mantenido al día con lo que «otros» (críticos y teóricos «convencionales») están haciendo. También están cansados de la teoría en un sentido amplio, y han inventado un corolario llamado «post-teoría» que se ocupa más de la profesión misma que de la teoría. Interesante, pero no se trata de literatura. La trayectoria es obvia: de la obra en sí al crítico o teórico como estrella (en esta colección los principales son Derrida, Said, Bourdieu y Lyotard) y de ahí a los arreglos institucionales que permiten que el crítico o teórico sean puestos en un pedestal. No se nos debe escapar la ironía de que los autores que ostensiblemente critican esta progresión (cuatro de los dieciocho de la colección son muy conocidos en el mundo anglosajón) están armando carreras para sí mismos, a su manera. Finalmente, lo que provee consistencia al conjunto es que sus autores no citan ejemplos o aducen hechos contrarios a sus teorías, sino sólo los que claramente apoyan o confirman lo que consideran sus verdades únicas. No se crea, sin embargo, que estos excesos han pasado desapercibidos o, peor aún, que no ha habido fuertes reacciones contra ellos.

Aquéllas se pueden rastrear a la crítica de Raymond Picard en *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1965) contra Barthes. Cuando éste le «contesta» en *Critique et verité* (1966) la editorial Seuil le pone una cinta al libro con la frase «Faut-il brûler Roland Barthes?» Tal como mostraron los epígonos de Barthes las inquisiciones fueron contra el tipo de crítica que promulgaba Picard. No hay que desesperarse: la Norton contiene contribuciones positivas, como la prominente cantidad de teorías propuestas por mujeres. Si es cierto que muchos de los renuentes iniciales provenían de reductos conservadores o intransigentes, también es verdad que sus diatribas contenían varias verdades y numerosos llamados a la sensatez, especialmente respecto al efecto de las teorías que todavía despegan de la visión de Saussure en torno a la relación entre significante y significado. En varios artículos de *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas* (1999) Carlos García Gual advierte que los fenómenos teórico-críticos de moda en el mundo cultural norteamericano se pueden repetir en el ambiente cultural hispano con «un breve retraso». Si consideramos la ingerencia de las obras escritas en inglés como parte de los efectos de la globalización y la hegemonía de esa cultura, siento decir que no hay retraso. En este momento, sobre todo en varios departamentos de literatura españoles y argentinos, la reconquista teórica y renovado imperialismo cultural a la inversa se ha adueñado de las expectativas profesionales y de la actitud de profesores y alumnos. El problema es la percepción de esa hegemonía, porque en verdad ha habido una resistencia que ha sido ninguneada u obligada a publicitarse por medio de editoriales menores, precisamente porque

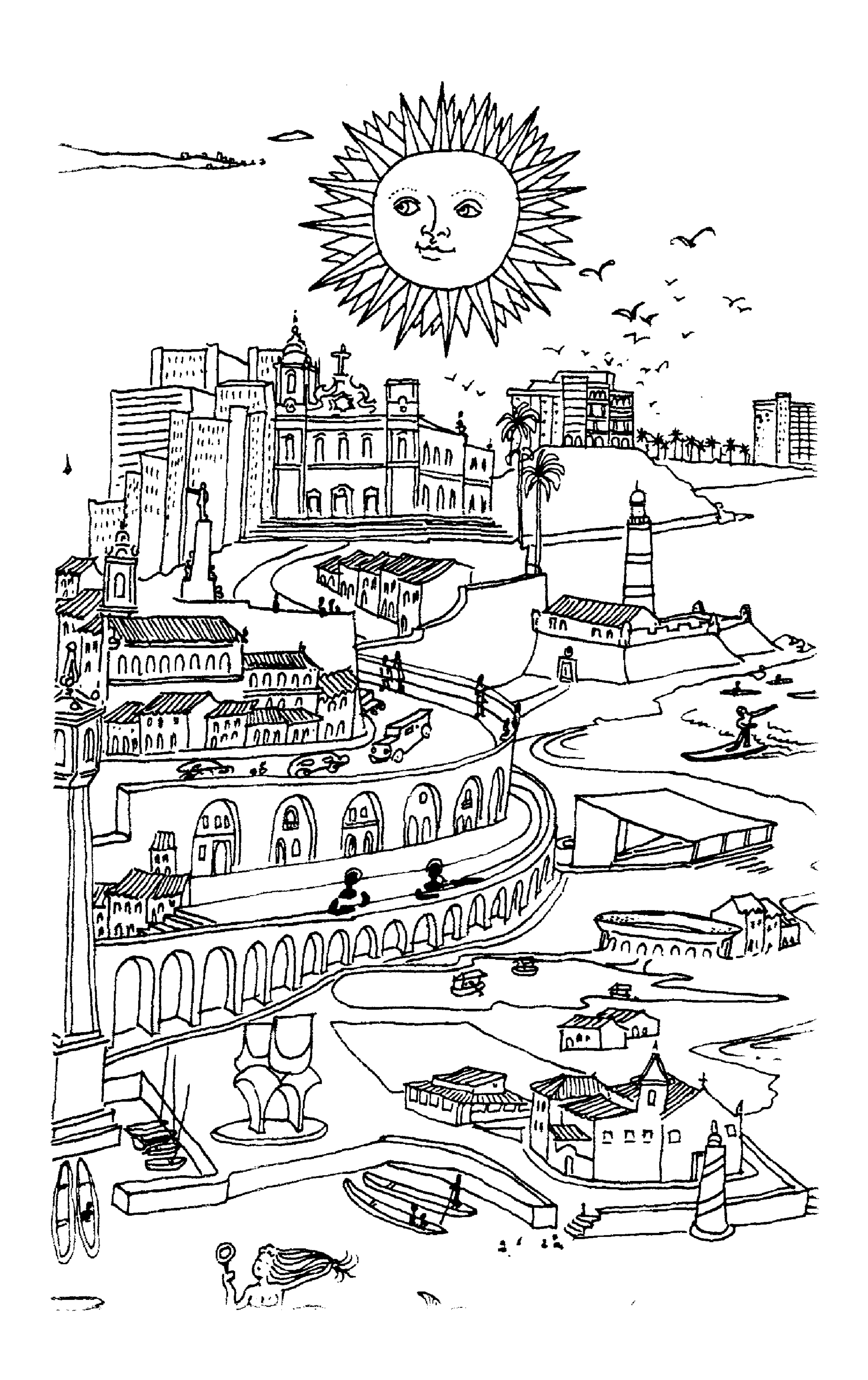
los que el crítico cultural estadounidense Roger Kimbal llama «radicales con seguridad de empleo» han acaparado los medios de producción. Hay excepciones, por ejemplo las de John Ellis, Frank Kermode, John Searle, Martha Nussbaum (como Wayne Booth, ésta cree que la crítica literaria permite consideraciones morales), Daphne Patai y Tallis, que publican en editoriales universitarias prestigiosas. Pero se desconoce el montón, no por sus ideas sino porque su obra se halla en compilaciones de tirada menor o editoriales fugaces. La hegemonía actual funciona con un terror represivo dentro del cual las represalias por criticar y expresarse libremente son serias, hechos seguramente poco conocidos en España o Hispanoamérica.

Los comentarios anteriores se basan, en gran parte, en largas y continuas conversaciones con mi colega Daphne Patai sobre qué hacer cuando alumnos y colegas sólo quieren leer o saber los últimos gritos teóricos, sin atender a las bases. Es serio que, por lo general, muchos alumnos no se preocupen de nada de por qué se dieron esos gritos o si, como si los que seguirán, pasarán de moda cuando alguien grite más fuerte desde una posición de poder. Tampoco se preocupan de la memoria histórica en torno a la teoría, porque a pesar de que saben que ninguna se da en un vacío, no quieren desenterrarse de la fosa hipertécnica, profesionalmente arribista e hiperespecializada en que los han metido sus profesores. El problema yace en la cultura académica estadounidense, que al hacer hincapié en cierta tolerancia, la autoestima y la acomodación de «los otros» ha creado tribus reduccionistas y doctrinarias aterradas por la discusión libre y apasionada, con el grave resultado de que nuevas generaciones no quieren comprometerse con nada o nadie, por miedo de ofender. En el momento de entregar esta nota Patai y yo hemos identificado más de ochenta ensayos extensos, algunos de los cuales son de principios de los años setenta. Uno reciente pertenece a Mark Bauerlein, autor de *Literary criticism: an autopsy* (1997), un manual e índice terminológico de lo que llama «suicidio disciplinario». Bauerlein describe 23 términos del oscurantismo contemporáneo y analiza los motivos políticos e institucionales por los cuales ese léxico, aunque inadecuado, ha prosperado. Otro trabajo que hemos encontrado es del historiador de la ciencia Jorge Cañizares-Esguerra, cuyo magistral *How to write the history of the New World* (2001) muestra cómo algunos teóricos literarios se equivocan al interpretar la historiografía. A su vez, señalamos a Graham Good, cuyo *Humanism betrayed* (2001) desarma los dogmas relativistas de varios ismos contemporáneos que han prostituido a la teoría, ideología y cultura en el ámbito universitario. Estos ensayos son constestatarios, y que la nueva corporación de la alta teoría no se refiera a ellos es sólo una prueba de la ortodoxia de lo que podría llamarse los «modistas» de hoy.

Por otro lado, también hay señales de que algunas figuras famosas han hecho cierto examen de conciencia al respecto, y a pesar de que esos actos siempre parecen recurrir al fin del camino, vale tenerlos en cuenta. La hegemonía de la teoría actual, como ocurre con toda gestión totalitaria, puede comenzar a desmoronarse desde sus gestores fundacionales. Así, Harold Bloom, otrora proponente y antólogo de la deconstrucción, se dedica ahora a defender a los clásicos. Said, otra deidad de los postcolonialistas y los estudios subalternos [sic], lleva casi un lustro abogando por un humanismo revivido y novedoso, como muestran no sólo la reciente colección de sus ensayos, *Reflections on exile and other essays* (2000), sino sus intervenciones institucionales. En éstas propone un «regreso a la filología» y métodos afines, con una seriedad ausente en el texto de 1982 de Paul de Man del mismo título, naturalmente incluido en la antología Norton. En la colección de Said, por lo contrario, se lee cómo los cruces interdisciplinarios son la razón de ser del verdadero comparatista, y hoy la fuente de exculpación por desvíos conceptuales ajenos. La gran diferencia entre Said y sus contemporáneos reunidos en la Norton es que él practica la autocrítica, ha leído a los clásicos y, diferente de sus discípulos, no pretende hablar por el «pueblo» y escribe sin la jerigonza que ningún subalterno de la calle entendería. En *What's left of theory?* Brenkman es el único crítico que se atreve a hablar de la «exuberante ignorancia» de los estudios culturales, y la política inconsecuente de las teorías posestructuralistas. Cuando los compiladores de esa colección, conscientes de los llamados a «volver a la literatura», preguntan si «¿Sigue (igual) la literatura después de la teoría?», no se dan cuenta o admiten que los lectores de literatura nunca se hacen esa pregunta.

Más y más, tal y como se la practica hoy, la teoría contemporánea no produce otra cosa que engatusamientos, mostrando claramente que no se requiere un conocimiento básico de la filosofía y la lógica para entender la retórica a la que se ha reducido. En ese contexto no tiene sentido preguntarse si habrá teoría después de los «altos» teóricos, o creer que la respuesta es hacerla «revolucionaria» o politizarla, si ésa ya es su condición. Cuando se revisa una teoría lo único que cambia es aquélla y cómo se ve el mundo, no el mundo en sí. Ni la teoría ni la antiteoría pueden rendir cuenta de lo que expresa la literatura porque ésta, diferente de la teoría, expresa algo más humano, y no sólo las abstracciones que se construyen los teóricos. Éstos han creado un mundo completo, aburrido, con aniversarios, celebraciones, congresos y ritos que les posibilitan pasar todas sus vidas dentro de su propio sistema de incentivos y sanciones, que nada tiene que ver con la vida del montón. Los teóricos mejor intencionados no admiten que

sus categorías no se dan en los pocos textos a los cuales quieren aplicarlos, progresión que de por sí muestra una preselección, y el marxista más vulgar y la feminista más radical podrían generar así las categorías que les diera la gana. Las categorías teórico-críticas de hoy no pueden ser más que marcos para ver nuestros prejuicios en un texto, y de ninguna manera son aquellas estructuras universales subyacentes que se generan por sí solas, o que generan un texto que ya estaba allí. La «teoría» actual no nombra a nada en particular y se reduce a versiones politizadas de animadversiones contundentemente académicas. Es sintomático que hace casi ocho décadas I. A. Richards, promulgador de la «crítica práctica», dedicara el primer capítulo de su *Principles of Literary Criticism* (1924/1926) al caos de las teorías críticas. En suma, se está en un barco a la deriva y sin ancla, y los sobrevivientes de la «nueva» crítica/teoría mencionada no quieren llegar a tierra. Por eso lo más patente en las colecciones discutidas es que el destino conflictivo de los teóricos contemporáneos es anhelar la profundidad en su quehacer, mientras sospechan, profundamente, que aquélla no existe, que todo es supeficie. No estaría mal entonces volver a los fundamentos literarios con una visión verdaderamente honesta y renovada.



¿Quien teme a Martin Heidegger?

Blas Matamoro

Hay incontables versiones de Heidegger, entre las cuales, unas pocas privilegiadas por la cercanía y la atracción mezclada de reticencia y temor reverencial que las caracterizan. Entre ellas, la de Hans-Georg Gadamer[1]. En efecto, Gadamer conoció al maestro en su juventud, como estudiante, y recibió de primera mano aquel impacto que Heidegger supo suscitar en los medios filosóficos alemanes de la posguerra. Frente a la enseñanza académica, una juventud atormentada por la derrota, la desorientación política y la crisis económica, exigía un nuevo mensaje. El de Heidegger resultaba a menudo ininteligible, pero siempre hipnótico. A ello se sumaba el aspecto informal del profesor, a medias campesino y suburbial, en nada parecido al empaque de los antiguos catedráticos.

En ese momento, además, el filósofo en ciernes atravesaba lo más crítico de su drama religioso. Poseído de su tarea, parecía escucharse sólo a sí mismo, a la vez que era notoria esa penuria del lenguaje que consiguió convertir en categoría filosófica. Gadamer, en ocasiones, lo encuentra intraducible a la propia lengua alemana y recuerda aquella tarde en que, leyéndose, Heidegger dio un puñetazo sobre la mesa y exclamó: «¡Esto es chino!» (idioma inepto para la filosofía, según él mismo decía).

Cuando se identificaba, solía considerarse un teólogo cristiano, obsesionado por la condena y la salvación. Veía a la humanidad abocada a la invocación de un dios salvador, Dios si se prefiere, siempre con germánica mayúscula. Pero la suya era la teología secreta de un Dios oculto, ajena a la revelación tanto como a la iluminación. Por eso, de esa teología se extrajo un pensamiento ateo, no siempre incompatible con la ciencia de Dios, entendido como objeto virtual. En efecto, el ser heideggeriano tiene algunas de las notas del Dios de los monoteísmos: anterioridad de todo lo que aparece, acontecimiento, aquello que se oculta en cuanto muestra.

En otra dirección, el incipiente ontólogo trataba de construir el sentido a partir del Sentido fundamental que hay en la facticidad de la vida, donde todo, o sea algo, siempre es, según decía en carta a Jaspers (27 de junio

[1] *Hans-Georg Gadamer:* Los caminos de Heidegger, *traduccón de Ángela Ackermann Pilari, Herder, Barcelona, 2002, 409 páginas.*

de 1922)[2]. Si se quiere, estamos ante un acto de fe: lo que existe, de hecho, tiene un Sentido fundamental. Cabe insistir: fundamental y único. El problema es si se puede extraer del hecho o, por el contrario, si exige sumergirse en él y no salir sin perderlo. Este Heidegger investiga las categorías de la vida y, no obstante sus defensas (el vitalismo tenía la nefanda cualidad de ser francés), parece un vitalista: la filosofía no es una ciencia y, por lo tanto, no hay que categorizar sino vivir, pues en la vida vivida, si vale el pleonasmo, está el sentido del ser. Menuda contradicción, desde luego, pero es la que alimenta su obra posterior. La advierte leyendo a Hegel: «La paradoja de Hegel: ser y nada son idénticos. Pues, ¡vaya notable comienzo el que se fija Hegel! El ser como plenamente negativo, lo indeterminado inmediato» (carta a Jaspers, 10 de diciembre de 1925).

En efecto, la primitiva exploración heideggeriana del ser es su consideración como algo formal y abstracto, ser y nada como constituyentes del devenir, que parece lo verdaderamente concreto. Esto ya lo había pensado Hegel, pero a Heidegger le interesa otra cosa: el ser que no tiene devenir, movimiento ni historia, por lo que tampoco se lo puede conceptualizar. A pesar de ser conceptualmente desorganizado, Schelling se le da como más avanzado que Hegel. Al menos, llega más lejos, a esa lejanía que atrae a Heidegger. Ser como sustancia absoluta y plena o como su vaciado negativo, absoluta vacuidad, plenitud de la nada. Lo desconcierta, no obstante, el hecho de que *Sein* (ser) sea verbo y que, como todo verbo, se mueva, en tanto *Nichts* (nada) es sustantivo, es decir que tiene la quietud sustancial subrayada por el hecho gramatical de ser neutro en alemán: *das Nichts.*

La vida, ciertamente, no es definible. No se deja definir y por eso es vida o sea que es lo que es, pobre redundancia que es lo único que podemos decir de ella. Heidegger, cuando la aborda, se vale de figuras, en especial de metáforas: el intento y el riesgo del vagabundo que avanza por caminos a menudo enmarañados por la espesura de la floresta o la bruma que rodea a todo lo vivo y que encuentra, como quien no los quiere, los claros del bosque. Cortafuegos, zonas de luz y sombra, claroscuros, contraluces, campo raso donde algo atrae inopinadamente nuestra atención y nos promete el don del sentido, no obstante mostrarse herméticamente cerrado. El sentido lo sentimos, valga el eco, y lo poseemos en tanto no se nos ocurra formularlo. Bibliotecas de versos románticos alemanes nos cuentan esta escena, la del viajero que anda sin rumbo por paisajes solitarios y que, de pronto, advierte la fuente del sentido en un objeto mínimo. Entonces, se pone a

[2] *Las citas de la correspondencia Heidegger-Jaspers se extraen de Martin Heidegger-Karl Jaspers:* Briefwechsel 1920-1963, *ed. Walter Biemel y Hans Saner, Piper, München, 1992.*

cantar. La música es la mejor manera de aceptar el don. La música, frente a lo transparente de la consciencia, es brumosa como la vida. Tal vez en esta fijación inicial de Heidegger en la vida arraigue su posterior consideración privilegiada de la muerte, ya que no hay la una sin la otra.

Es en este punto donde vida y ser encuentran una sutura: la experiencia. El ser: privación, carencia, existencia finita, caduca y efímera, consciente de su mortalidad, sin participación en la eternidad de lo divino ¿puede pensarse más allá de su fugaz temporalidad? Sí, en la experiencia, memoria del tiempo. Gadamer se vale de este momento para definir al hombre como un ser de experiencia. Histórico, apostillo de mi cuenta. Por la suya, Heidegger exige de la experiencia, para que sea filosóficamente válida, la angustia existencial, una angustia silenciosa que recuerda la que Kierkegaard atribuye a nuestra naturaleza caída, signada por el Pecado Original que nadie cometió y todos pagamos. Sólo esta ansiedad taciturna da sello auténtico a nuestra existencia. De aquí surgen los discípulos heréticos del maestro, los existencialistas que construyen una antropología de la existencia como buena fe que se vive angustiosamente.

Hay otras derivas, por cierto, que admite Heidegger. Una es la nihilista. Finito e histórico, el ser se está desvaneciendo constantemente, a la vez que constituye la plenitud del tiempo, o sea del futuro, capaz de reunirlo todo en un instante. Ya Hegel había observado que el ser, momento del espíritu, siempre está en el ahora (*Jetzt*). Si se privilegia esta cualidad de la desaparición, el ser nos señala un camino aniquilador. Las dos faces del nihilismo contemporáneo lo escenifican: la contemplación pasiva de las desapariciones que propugnan ciertas sectas religiosas de inspiración oriental, o el terrorismo como nihilismo activo, que asume la autodestrucción del ser como una práctica.

La deriva opuesta y, por eso mismo, complementaria de la anterior, es la mística. Inquieta especialmente a Gadamer, que es un filósofo del diálogo, del explicitarse de la palabra en la escucha y la réplica, porque la mística es la disciplina contraria, la de lo implícito radical. Para Heidegger –y esto explica sus malas relaciones con la lengua alemana, a la que amaba como a una suerte de esposa insoportable, segunda edición de una madre igualmente insoportable– lo que es digno de pensarse no puede decirse. El pensamiento auténtico es pensamiento sin lenguaje y su manifestación sólo puede alcanzar a constituirse en atormentado balbuceo. Si hubiese en Heidegger un declarado creyente, la comprensión estaría asegurada por la ayuda de Dios. Pero Dios queda fuera del juego (lo cual no implica su inexistencia), como si estuviera muerto o se ocultara tras una infinita distancia prescindente. Entonces, ¿quién legitima ese comprender sin decir que es el verdadero pensamiento?

Una lectura religiosa de Heidegger propone volver al punto de partida y de extravío de la modernidad, cuando empezó el olvido del ser en la historia. Volver a Dios. Lo contrario es perderse en el tiempo histórico, el bosque donde se borran los senderos, sin Dios y sin origen. La historia es un vivir como irse muriendo, pautado a cada instante por el cristiano *memento mori*. La muerte es la mediadora entre el ser y la nada, entre lo que desaparece y lo que nunca apareció. Sólo puede dotarla de plenitud la presencia de Dios, radical y único garante de toda realidad. Todo, si no optamos por considerar que la nada es la esencia del ser oculta en ese cofre cerrado que, en figura heideggeriana, custodia el tesoro del ser mismo. En este caso, la nada puede ser sacralizada y tomar el lugar de la radicalidad divina, hacerse una serena religión del vacío que se convierte en reverso y verdad de la plenitud. La nada en Heidegger es activa, es, simplemente, o nada menos, y no se trata de una mera ausencia de ser. Por eso ha inventado el verbo *nadear (nichten)* como signo activo de esa absoluta e infinita pasividad que a la nada suponemos habitualmente.

En cualquiera de los casos, el ser se puede identificar con Dios, volviendo al Maestro Eckart en su *Opus tripartitus*, Un Dios que, al darnos el ser, nos ha dado la muerte y sometido nuestra existencia a una trágica falta de libertad. No podemos elegir la muerte, ella ha elegido por nosotros. Tampoco podemos elegir no haber nacido. Nuestras libertades, si existen, se juegan entre esos dos parámetros fatales. Quizá sea éste el lugar de esa facticidad donde Heidegger sitúa el comienzo de todo: en el principio era el hecho, el acontecer, lo que se convierte en sucedido histórico.

Gadamer enmarca y reitera el gran aporte de Heidegger a nuestra herencia filosófica: la pregunta por el ser: decir que se pregunta por el ser. Lo paradójico de esta decisiva cuestión es que la pregunta por el ser no tiene respuesta y la existencia humana resulta absurda, a contar desde la existencia del filósofo que se pregunta por el ser. El grave error de Occidente, a partir de Aristóteles, es dejar de preguntarse por el ser, negar lo absurdo de la empresa ontológica. Pero ¿no basta con preguntarse una sola vez por el ser, por boca de los presocráticos, y considerar la historia de la filosofía como una respuesta diferida? Es lo que, por ejemplo, Hegel sugeriría a Heidegger. Pregunte usted pero no se desespere si la respuesta es provisoria y el tiempo la modifica

No hay respuesta porque toda afirmación sobre el ser es tautológica y denuncia algo indecible: el ser es... Pero hay connotaciones que van acotando el campo de inquietudes acerca del ser: presencia (Aristóteles), ahora (Hegel), yo soy (Kierkegaard, Stirner), querer e impulsar (Schopenhauer, Freud). Dicho de otra manera: si bien no puede haber una hermenéutica de

la facticidad, porque el hecho está cerrado en sí mismo y ello asegura su plenitud de sentido, sí puede haber una hermenéutica de la analogía, una suerte de metafórica del ser.

Desde luego, se trata del ser y no de los entes singulares y temporales. Un ser sin entes, sin devenir, la hegeliana nada que tanto interesaba al joven Heidegger. El puro ser, liberado de las impurezas de la historia y la amnesia correspondiente. ¿Qué quiere decir, realmente, este ser así acotado? Estrictamente, no quiere decir nada porque al decirse se convierte en un ente y pierde su pureza óntica para caer en la mera ontología. Actúa, eso sí, en una facticidad hecha de rememoración devota. Rememora tanto que llega a lo inmemorial y a eso que siempre hemos considerado sagrado: el acontecer fuera del tiempo, que la memoria no puede registrar y sí, en cambio, recordar. Tiene semejanzas de familia con el querer de Schopenhauer y el inconsciente de Freud, con la diferencia de que ambos aceptan cierta hermenéutica, porque se cristalizan en obras de arte y en la entrevista psicoanalítica. Hasta es posible que su plenitud de sentido y su ausencia de significado lo aproximen al significante lacaniano, que hace decir a condición de no ser dicho. En fin que, como vemos, está al alcance de la mano, desparramado e incluido en el mundo, pero encerrado en él, como Dios en su Creación. Su centro se halla en cualquier lugar y su periferia en todos, su centro se halla en todo lugar y su periferia en cualquiera, según la definición esotérica de la divinidad, que recogen en forma de esfera Nicolás de Cusa y Blas Pascal.

En tanto mundano, el ser tiene su casa en el mundo, que es el lenguaje. Habita en el lenguaje pero no es el lenguaje. Está más allá, entonces, de cualquier autocomprensión. Pero nos preguntamos con Gadamer: ¿hay lenguaje sin autocomprensión? La respuesta virtual de Heidegger nos lleva a su peculiar isla de Utopía: el ser sería totalmente comprensible si tuviéramos todos los entes al alcance de la mano, cuando se calme esa sed de futuro que tiene el ser, esa apetencia omnívora y universal. El ser como sed de ser, si se prefiere, por no usar el neologismo de Leibniz que tanto gustaba a Heidegger: *existiturire*. En efecto, el ser está dado de antemano en todo objeto, no como la esencia que lo define, sino como la energía que lo produce. Todos comprendemos lo que es y ninguno puede conceptuarlo. Lo reconocemos en ese momento de claridad presente que se ofrece entre dos oscuridades (pasado y futuro), en cuyo caso cabría apostillar que se parece mucho a la consciencia, algo que resulta tan poco heideggeriano.

De lo anterior cabe desprender una disidencia entre el ser y el lenguaje, en tanto aquél es lo que habita, indeciblemente, la morada de lo decible. Esto preocupa especialmente a Gadamer, siempre atareado por su oficio de

decir la verdad. Partiendo de Heidegger, intenta formularla como categoría. Resulta, así, ser una suerte de acontecimiento errante, en parte revelación (caída de los velos) y en parte ocultamiento, ya que un total desocultamiento le haría perder su virtualidad, su vivacidad dialéctica.

Gadamer, en esto, llega más lejos y, si vale la metáfora del camino, el suyo es un desvío. Hablar es, para él (y para toda la hermenéutica contemporánea, a contar desde Freud, por ejemplo) decir lo que se quiere decir. El querer selecciona los signos y ejerce su libertad, al tiempo que fija la verdad de su objeto decible como objeto deseable. A su vez, para entender lo hablado hay un camino de palabra sobre palabra que nunca llega a su término. La palabra es, en este sentido, escasa, es la pobre palabra de que habla Borges. Pero es también totalidad en curso, historia. La situación hermenéutica básica es, para Gadamer, que siempre queda mucho por decir, lo cual responde a Heidegger, para quien decir sin decirlo todo no es decir nada. Respuesta a la tradición y fantasía de futuro, el lenguaje gadameriano es siempre el dominio del hombre, el lugar del reconocimiento y del experimento. La ausencia es parte de la presencia, lo oculto es parte de lo revelado: a la existencia siempre le falta algo y, por eso, es búsqueda y construcción de sentido. Existir es ir existiendo como decir es ir diciendo. No decir la verdad como proposición correcta, ya que la corrección exigiría su otra verdad, sumiéndonos en una espiral infinita, sino querer decirla. Por eso, la afirmación falsa no es la falta de verdad en tanto corrección, sino el ser que está ahí de la falsedad, o sea la verdad de lo falso, su razón de ser que no es la razón de decir.

Tal vez otro motivo de fascinación para los jóvenes que siguieron al inicial Heidegger sea la identificación que habitualmente fue haciendo entre poesía y filosofía, en tanto servía para apartarse del discurso estructurado por la enseñanza oficial de la filosofía. En síntesis, el punto de contacto de ambas disciplinas, por llamarlas de alguna manera, es que son discursos que no se refieren a nada, en tanto no aceptan referentes preconstituidos (como no sea el código de la lengua, desde luego). Por eso, la obra de arte es verdad pero no dice ninguna verdad. Es como la tierra, un espacio cerrado del cual todo surge y al cual todo vuelve. La verdad es un acontecimiento y no un discurso, como en la ciencia o en la filosofía académica. El ejemplo de Heidegger es la pintura, porque propone objetos estáticos, aunque su paradigma podría ser la música, donde el decir y lo dicho son inseparables. La música, con todo, discurre en el tiempo y en ese sentido, es discursiva. El lenguaje verbal, desde luego, siempre lo es. La palabra puede desvivirse por tocar lo indecible, pero siempre dice. En cualquier caso, lo que el arte propone a la palabra es convertirla en un objeto ileso, en libe-

rarla de su uso instrumental, en hacerla inservible, inútil y, en consecuencia, emanciparla.

Heidegger intentó hacer con la palabra filosófica lo que hace la palabra poética: remontarse a la anterioridad del lenguaje: ser verdad sin decir la verdad. Por eso tropezó constantemente con lo indecible y se entregó a él por medio de una encarnizada oscuridad ya que, como le señala Gadamer, es inútil hacer que el lenguaje deje de decir porque lo suyo es no dejar nunca de decir, aunque sea para desdecirse.

Para escapar de este callejón sin salida, Heidegger renunció a considerarse un filósofo. Renunció al conjunto de nuestro saber (Aristóteles) y al conjunto total que sabe y se sabe (Hegel). Se limitó a una empresa informulable, que él denominó la filosofía misma, como si quisiera despojarla de herencias y deudas. Una suerte de recuperación de la pureza primigenia, una de sus tantas utopías pues baste pensar que en el comienzo no existía la lengua alemana, que usarla para filosofar es ya hacerse cargo de una historia. En cualquier caso, queda la ambición de hacer en filosofía lo que la palabra hace en la poesía: confirmarse a sí misma, no ser confirmada por nada exterior a ella. El ser, indefinible por único, vuelve a unirse al pensar, que se torna también indefinible y único. Si no produce un poema, este encuentro puede llevar a un sereno silencio o a una desesperada y farragosa tentativa de no decir nada diciéndolo, lo contrario de la poesía, que lo dice todo sin decir nada. Ya lo previno Goethe: lo sensato es no pensar sobre el pensar, lo cual lleva a razonamientos infinitos. La filosofía como pensamiento puro, o sea como objeto de sí mismo, como pensamiento que se piensa, es una tarea insensata: no se sabe adónde conduce el pensar. Heidegger dirige su respuesta diferida hacia el lugar de la bella insensatez.

La guerra de 1914 había dado al traste con las ilusiones de la modernidad y los logros del progreso. No se había vuelto a épocas pasadas pero sí a la caverna. ¿Era un motivo añadido a la fascinación heideggeriana su radical inquina contra lo moderno? Ya Nietzsche había esbozado la necesidad de retrogradar el pensamiento hasta los presocráticos, para recuperar la unidad entre la vida y el saber que se había perdido a partir de Platón, con la filosofía profesional y la instauración del sujeto consciente y universal, el ciudadano del mundo, como centro de la reflexión. La empresa, inviable, quedaba trunca pero lo trágico de la situación posbélica la volvía a plantear. Heidegger proponía dejar de lado, como meros prejuicios, al sujeto y la consciencia como puntos de partida del filosofar. En vez de ellos, la existencia, el ser-ahí, arrojado por no se sabe quién a no se sabe dónde, una figura del abandono en el mundo que ya conocemos desde el barroco. Un *Dasein* que es, al tiempo, *Mitsein*, ser-con, tal vez con otros, con Otro, con

otra cosa, con vaya a saberse qué. En cualquier caso, un ser extranjero o que vive en tierra extraña entre extrañezas. Nada del sujeto del humanismo, ni el de Marx o de Freud, ni siquiera el superhombre auroral del propio Nietzsche.

Partiendo de esa condición óntica, el ser heideggeriano no intenta cobrar consciencia sino cuidar de sí, preocuparse por sí mismo, si acaso entenderse desde su propia existencia. De algún modo, no salir de sí, hacia ese espacio de lucidez crítica que es inherente al filosofar occidental: duplicarse, reflexionar, reflejarse una vez escindido entre sujeto y objeto. Las cosas están sin que nadie las perciba, la palabra está sin que nadie la articule. Si se piensa, no es con ideas sino con y en la existencia misma. Una existencia que no es el cumplimiento de un proyecto ni la protagonista de un programa vital, ni mucho menos la autorrealización del espíritu, sino un mero encaminarse hacia el futuro, donde lo único visible es la muerte, la finitud que todo lo define. Las posibilidades de la historia son irreales o fantásticas. No obstante, y a su pesar, Heidegger no puede prescindir de ciertas metas que parecen irse fijando espontáneamente en su pensamiento: la muerte, el ser (como devenir de sí mismo) y el olvido del ser contradicho por la recuperación del origen. Con todo ello, la propuesta de cambio filosófico impone un modelo de pensamiento que no consiste ya en establecer relaciones y construir juicios, sino mostrar y hacer que algo se muestre. Revelar, en el sentido etimológico de la palabra, y también el enseñar en tanto mostración.

Gadamer expone con diafanidad y orden las propuestas que Heidegger ha ido formulando con su peculiar oscuridad, farfolla y tendencia al delito prosódico. A la vez, se va preguntando, cuando puede, a través de las fisuras que ostenta el pensamiento heideggeriano. Estas cosas y estas palabras que existen sin que nadie las reconozca ni pronuncie, la destrucción del concepto de consciencia a favor de la restauración de la pregunta por el ser, imponen ciertas perplejidades: ¿nadie es consciente de la pregunta, no constituye toda pregunta una consciencia interrogante? ¿No es toda consciencia, consciencia de algo hasta ser consciencia pura, consciencia de sí misma? El mero asombro es ya una comparación, dice un poeta meditativo como pocos, ese Rilke con el cual se ha relacionado a Heidegger sobradas veces.

Ciertamente, la embestida de Heidegger contra la metafísica es fuerte pero ¿en nombre de qué? ¿Hay algo más metafísico que el ser heideggeriano, pleno de sentido y desprovisto de significado, ajeno a la experiencia de cualquier ente e inconfundible con él? Gadamer prefiere pensar que Heidegger no intenta arramblar con la metafísica sino superarla, no dejarla

atrás sino encararse con ella. De algún modo, el duelo entre el ser, solo su alma, y la pareja que forman el sujeto y la consciencia.

Lo mismo ocurre con la crítica heideggeriana a la técnica, que Gadamer intenta desvincular de cualquier romanticismo. Más bien se trata de investigar el ser de la técnica, desdeñando la dictadura, no ya de la técnica como señorío del hombre sobre la naturaleza, sino la dictadura de las tecnologías regionales, la tecnocracia que invade el mundo de objetos abandonados en manos de unos sujetos anónimos e indiscriminados que ignoran el uso a que están siendo sometidos. Más ampliamente, es una crítica de picante actualidad que, a partir de Heidegger, cabe dirigir a nuestro mundo posmoderno: la pérdida del patetismo, una fe incondicional en la ciencia (sea la del marxismo ateo o la del capitalismo salvaje) que obliga al pensador a preguntarse si todavía tiene la filosofía derecho a existir. La sustitución de las religiones por el fetichismo del objeto eficaz y el enmascaramiento de los aspectos trágicos de la vida por el espectáculo de la vida, bloquean el espacio donde siempre prosperó la reflexión filosófica. El olvido de la sacralidad original y la negación del *pathos* enervan el saber.

Gadamer no se aparta de su situación discipular respecto a Heidegger pero tampoco se inhibe de ir marcando las indispensables distancias, las esenciales disidencias. Para él, para el alumno, la filosofía es el diálogo del alma consigo misma, conforme el dictamen de Platón. Pensar es dialogar, siquiera entre sujetos virtuales. En cambio, nada hay menos dialógico, más monológico, que el discurso heideggeriano. A veces, parece que Heidegger no escucha sólo a los demás sino que ni siquiera se escucha a sí mismo, en una suerte de sordo enviscamiento amniótico del ser, por decirlo a su manera. Dialogar no es sólo decir al otro, es escucharlo en cualquier lengua que se formule, más allá de la alemana y la griega que, para Heidegger, son las únicas capaces de filosofar. El alumno prefiere pensar, a cambio, en un diálogo universal y esencialmente babélico. No hay mismidad sin otredad. Sin ésta, aquélla ni siquiera puede ensimismarse. Igualmente con lo uno y lo múltiple, el ser y la apariencia, siendo ésta el ser aparente y no la ausencia de ser. Baste pensar que el alemán que Heidegger hablaba y en el cual escribía es un invento de Lutero, que germanizó el sistema de sufijos y prefijos del latín, con lo que nuestro teutón está produciéndose latinamente sin saberlo.

Gadamer elige pensar que el ser lo es de la especie humana, en cuyo caso no carece de sujeto, sino todo lo contrario, es un macrosujeto que actúa como meta deseable de todos los entes. El ser-con heideggeriano es ser con los demás, con los prójimos, con los semejantes, ser en sociedad, ser reconocido (y vuelta a Hegel, siempre tan volvedor). Por otra parte,

¿qué es la insistencia del ser en olvidarse de sí mismo sino el *conatus* de Spinoza, el querer ser para siempre en una suerte de proliferación infinita?

Cuando Heidegger se propone como crítico de lo moderno, se está incluyendo en la historia, o sea en lo que él denuesta como olvido del ser. Tímido y comedido, se lo indica Gadamer. La decisión fantástica de volver al origen siempre se toma en el tiempo, siempre la toma un ente, es decir que siempre es una decisión histórica. Buscar la unidad anterior al lenguaje, el adualismo fetal de los psicoanalistas o sentimiento oceánico, es dirigirse a un lugar que carece de dónde porque no se puede nombrar. Dicho de otra manera: no hay discurso del origen y sin discurso, no hay filosofía. Si existe un pensamiento averbal, es mágico. Aun cuando Gadamer intenta justificar el famoso *Es weltet* (ello mundea, podría ser una neológica traducción) de su maestro como elocución sin sujeto ni consciencia, se lleva por delante, al menos, a dos sujetos: el impersonal del alemán y el indeterminado del lector, tan esencial en la filosofía gadameriana. Dos sujetos que se reconocen en la misma palabra, o sea que están señalando la duplicación característica de la consciencia.

Heidegger tuvo subjetividad, discurso, historia. En su peor momento, creyó que el retorno al origen y la unidad entre ser, fundamento y palabra se daban en el nazismo de Hitler. Gadamer opina que fue un fugaz error político. Bourdieu y, modestamente, quien suscribe, creemos que no, que Heidegger, más allá del nazismo concreto, fue siempre nacional-socialista y que creyó en esta ideología como la única válida ante lo que llamaba pensamiento planetario y sumisión del hombre a las tecnologías, lo que suele denostarse hoy como globalización. Esta opción no agota su obra, desde luego, que es mucho más rica que su autor, como suele ocurrir, pero tampoco la saca de la historia para llevarla al engañoso mundo del ser sin devenir. Por momentos, y con la sutileza que le es propia y la reverencia que el maestro le merece, el discípulo sospecha que Heidegger fue un ecléctico y que su difícil nomenclatura enmascara el desfile de tópicos que constituyen la herencia y el balance del pensamiento occidental en el siglo XX.

Antes que él, otro cercano contradictor de Heidegger había esbozado similares sospechas. Me refiero a Karl Jaspers[3]. Aparte de la proximidad generacional, coincidían en alejarse de la enseñanza oficial de la filosofía en Alemania, tarea inútil y vana. Jaspers nunca la cursó, dedicándose a la carrera médica y, más especialmente, a la psiquiatría. Por otra parte, toda creación verdadera es, en variable medida, autodidáctica y silvestre.

[3] *Cf. Karl Jaspers:* Notizen zu Martin Heidegger, *Piper, München, 1978.*

En sus apuntes sobre Heidegger, el colega va deslizando sus punzantes objeciones. No le parece mal la figura del ser que degenera desde el origen, en la deriva de la historia, sino el sesgo unilateral y absoluto que Heidegger da al fenómeno, lo mismo que en relación con el tiempo. El olvido del ser semeja la Caída de las religiones judeocristianas pero ¿desde dónde la piensa Heidegger? ¿Desde el pensamiento débil de la poesía, de la palabra que no tiene otra fundamento que la palabra misma, o desde el pensamiento fuerte de la teología, asentada sobre las admoniciones divinas y la inspiración? La respuesta de Heidegger es oscura y ambigua pero, según concluye Jaspers, no por razones de profundidad sino de indecisión. A veces –la figura es de Nietzsche– las aguas sucias y revueltas imitan la hondura.

Ciertamente, hay una existencia pero no sabemos dónde se produce la comunicación de las existencias para que sean, todas ellas, una misma existencia. La propuesta heideggeriana desagua, de esta forma, en una suerte de solipsismo sin Dios y sin mundo. El impulso que mueve al ser hacia los entes es tan intenso como abstracto y vacuo.

Una radicalidad parecida halla Jaspers en la crítica de Heidegger a la tradición filosófica occidental. No es una crítica porque no involucra lo que critica, sino un cuestionamiento, porque prescinde de él. Heidegger cuestiona la filosofía desde la gnosis y su nihilismo leído en clave de ateísmo se convierte en el antihumanismo del Ser. En todos estos incisos aflora el peligro del radicalismo intelectual: si todo lo objetivo es falso ¿qué contenido objetivo tiene el decirlo?

Quizás el pensamiento radical sintomatiza un temor: no atreverse a salir de sí mismo. Ser tierra cerrada y circular, y no mundo abierto y de múltiples direcciones, por usar una figura heideggeriana. El hechicero de la Selva Negra tenía el paso vacilante y se apoyaba en los pasamanos del lenguaje para cumplir sus ensimismados paseos. Sus infinitas preguntas y su interrogación absoluta acaban ignorando el lugar desde donde se formulan, enmascaradas en el mito de lo lingüístico como tal, la palabra que encierra lo primigenio y verdadero, siendo capaz de iluminarse a sí misma. Como magia verbal es magnífica en manos de un poeta, pero perversa en las de un filósofo. Y Heidegger era más un mago que un filósofo, aunque se proclamara poeta y filólogo. Como todo mago, ambicioso y dotado de una fuerte voluntad de poder. Hipnótico, seductor, terrorista, como todo mago.

Su empresa radical, la de liberar al hombre para que sea lo que ya es, se toca fácilmente con los titánicos proyectos políticos de su tiempo, la creación del Hombre Nuevo, el homúnculo de las revoluciones de Lenin y Hitler. Sin caer en torpes reduccionismos, se puede advertir, sin embargo, que la adhesión de Heidegger al régimen nazi no fue un accidente ni una

eventualidad pasajera, como pretende el suave Gadamer. Antes que Hitler, el mago ya era un *Führer*, un dogmático conductor que exigía obediencia incondicional. Ciego a lo concreto de las ciencias particulares, tenía el sesgo absolutista de un guerrero que se esfuerza por conservar adherida al cuerpo la armadura que se resquebraja. En la intimidad rechazó el nazismo, como Jünger y tal vez Klages, pero todos cayeron en una hipócrita insinceridad, como si nada tuvieran que ver con campos de concentración y matanzas de rehenes. Un lenguaje adecuado para los absolutos e impropio del presente concreto puede llevar al fanatismo, que es la pasión por lo abstracto (de nuevo, el inevitable y certero Hegel).

La relación Jaspers-Heidegger es sintomática, tanto como la del mago y Gadamer, y nada digamos de la paralela con Hannah Arendt, estudiada cumplidamente por Elzbieta Eittinger. Los dos pensadores se escribieron durante décadas, pero a veces los huecos epistolares llegan a los seis años. Jaspers, por su parte, redacta meditadas cartas en 1942 y 1948, que no llega a enviar. Tampoco fue remitida la última, escrita en 1963 bajo el lema nietzscheano clásico: «Honro a quien ataco». Sospecho que la capacidad de inhibir por el terror que tenía Heidegger surtió su efecto. La comunicación se había roto tras muchos momentos de intensa tarea en común, a pesar de que Heidegger menospreciaba a Jaspers y éste sufría tratando de descifrar al otro. A Jaspers le molestó, especialmente, que el interlocutor dijera haber pasado a la oposición a Hitler ya en 1934.

Las disidencias eran hondas y antiguas. Jaspers recogía la propuesta de Platón: no hay filosofía fuera de la Ciudad, no hay pensamiento que no sea, de alguna manera, político porque –ahora cabe invocar a Kant– el objeto de la filosofía no es el saber sino la libertad, de la cual es un instrumento. Heidegger, en cambio, se remontaba a los presocráticos y reiteraba el proyecto de la Alemania luterana: esperar el Adviento, rezar con los demás pero no hablar con ellos. Ambos tenían un carácter epigónico y se sabían tales. No eran creadores como, en su siglo, lo son Bergson, Husserl o Wittgenstein. Jaspers lo admitió y Heidegger lo ocultó. En este juego de desvelamiento y disimulación también encontramos al mencionado siglo, nos encontramos todos.

CALLEJERO



José Martí: de Cabo Haitiano a Dos Ríos

César Leante

Exactamente un mes y ocho días atrás habían desembarcado. Sí, porque estaban a 19 de mayo y ellos habían tocado tierra el 11 de abril. En verdad, más que un desembarco había sido un naufragio. Dos horas remando sin cesar para vencer las tres millas de mar revuelto que los separaban de la costa. Sus manos eran sumamente blandas para el remo. No obstante, lo empuñó y golpeó las olas con el mismo empeño que éstas golpean los costados del bote. Marcos y Ángel, que eran más fuertes, remaban también; pero el Viejo había tomado el timón y parado en la popa gobernaba la embarcación. Seco, enérgico, asumió funciones de mando desde que el carguero alemán detuviera máquinas a la vista de las montañas. Con un firme «¡A tierra!» había cortado las vacilaciones del capitán y a partir de entonces era, por ley natural, por esa autoridad que le brotaba de la piel como la perilla blanca del mentón severo, el que ordenaba, el que decidía. Por momentos, alguno de ellos debió pensar que no alcanzarían la playa. Pero la barquichuela encalló en la arena.

El Viejo besó la tierra y Marcos hincó las rodillas imitándolo, al creer que se trataba de un conjuro. Él no, él miró las lomas cuyas faldas en farallón parecían acercarse como pies de gigantes al mar; al hacerlo oteó el cielo de espesas nubes empujadas por el viento que a ratos concedían un atisbo de luna. ¿Cuántos años lejos de este suelo que ahora lo sostenía, de estas arenas en que sus pies se hundían, lavándole el salitre la cicatriz ardiente del grillete, de este mar que era de espuma y cristal en días tranquilos, de este aire que era brisa dulce y cariciosa en el quemante estío, de esos montes que eran verdes y rumorosos a la luz del sol y que él prefería, como templo, a todas las catedrales? Veinticuatro, si se descontaba el parvo retorno cuando le nació el hijo y la fugaz estancia anónima del 77. Más de la mitad de su vida, pues apenas cuatro meses antes había cumplido los 42. Parecía mayor, mucho mayor. Ya desde el presidio, en su adolescencia, aquel anciano se lo había advertido. «Pareces un viejo», le había dicho, y él, sin dolor, se lo transmitió a su madre. También ahora a ella le había confiado sus sentimientos más íntimos, su pena por no haber sido el hijo que ella hubiera querido que fuese. Y en carta a Federico, dominicano como el Viejo y con sus mismos ideales, le hablaba de alzar el mundo, pero también

de morir callado. La guerra que él evocara, por la que había trabajado quizás más que nadie, encendía ya el país. Y él debía asumirla, hacerla suya como un soldado más. Pero a una guerra no se viene a morir. La muerte es el riesgo que se corre, la carta que se juega. Su finalidad para el combatiente, por el contrrio, es lo opuesto: matar para vivir. De eso se trataba y él lo sabía; como sabía igualmente que el valor no es un acto animal sino una categoría espiritual. De ahí su seguridad de que en ningún momento le faltaría valor para morir. Pero, ¿para matar también? Tal vez evita pensar en ello, dejando que las cosas se produzcan con la inevitabilidad de una corriente que fluye.

Fue una suerte que lo cargaran tanto cuando emprendieron el ascenso: a la espalda la mochila con dos arrobas, el rifle al hombro, machete y revólver en el cinto. Para un cuerpo endeble como el suyo la prueba midió no sólo su resistencia física sino su capacidad anímica, la entereza de su voluntad. Como fue otra suerte que se vieran obligados a caminar por terrenos difíciles, subiendo al firme, orillando derriscaderos, cruzando ríos con el agua a los muslos, en ocasiones teniendo que desbrozar la maleza a machetazos. Y que las jornadas se extendiesen doce y catorce horas, teniendo que dormir al cielo abierto, bajo las estrellas que a él se le antojaban cariñosas, tanto que cual amantes no le dejan cerrar los ojos. Mejor. Cuanto más arduo el esfuerzo muscular, más se ennoblecía su cuerpo, más se le aceraba el alma. Y, de otra parte, le sacaba del pecho la opresión que se lo tenía como apresado en un puño. La muerte era aún algo distante, inpalpable, que se hacía leyenda en los relatos de la otra guerra, la Grande, que el Viejo contaba como quien refiere simplezas en ratos de descanso, sobre todo de noche, antes de rendirse al sueño. La hazaña bélica borraba el destrozo de la carne, y él, como ningún otro –aún más que quienes la ejecutaron sabiéndole el lado amargo–, había exaltado la proeza. Incluso se negó siempre, con vehemencia, a admitir los sacrificios para señalar la gloria. Asimismo le había menguado la turbia angustia y el oscuro pensamiento que lo llevaron a escribir cartas póstumas que equivalían a testamentos, la observación directa de una naturaleza que su imaginación poética había mutado en símbolos. Las novias que esperaban eran ahora palmas como columnas vegetales en cuyos penachos se desgajaba el viento y los bosques, cerrados montes donde crecían el curujey, la jatía, el grueso júcaro, de apretadas hojas con claros en que lucía el sol y ondeaba de noche la música de los insectos.

Hasta entonces no se había sentido hombre pleno –se confesó– como si la cadena de su patria fuera una vergüenza que arrastraba personalmente. Pero en este momento, andando por estas lomas y maniguas en trajines de

guerra, le vindicaba el espíritu la hombría absoluta. Pudo comprobarlo cuando, perdido el rumbo de Arroyo Hondo, marchando por entre espinosos matorrales que los tajaban y bejucos que los enredaban, oyó el tiroteo que la guerrilla de Ruenes entabló con una patrulla que, sin ellos saberlo, había salido de Guantánamo en su persecución. A él le pareció redondo por lo compacto. «¡Qué bonito es un tiroteo de lejos!», exclamó el muchacho, casi un niño, que los guiaba. «Más bonito es de cerca», replicó el Viejo, y en los ojos de acero ya le brillaba el ardor de la pelea. Más adelante, en el camino, estaba la mancha de sangre, sangre humana, húmeda todavía. «¿Cómo no me inspiró horror?», se preguntaría después, sorprendido. Tampoco se lo inspiró el cadáver del hombre tendido sobre el polvo, a pesar de que era la primera vez que veía un cuerpo humano yerto a la intemperie. Ni siquiera la cabeza costrosa de sangre a medio secar con la cartera que le puso por almohada uno de los jinetes como un extraño escabel para la muerte.

Le acompañó siempre, fue una constante de su peregrinaje. Unas veces la tuvo a su lado, cuerpo a cuerpo, otras en la forma impersonal de una noticia: la que le dio a conocer Luis, por ejemplo. «¿Será verdad que ha muerto Flor?» Juan, el de las escuadras, se lo confirmó al día siguiente: él vio muerto a Flor, con el labio roto y dos balazos en el pecho. A poco fue Alcil, de origen haitiano, con una puntería tan certera que de cada fogonazo derribaba a un hombre. Le entró la muerte por la frente y junto a él a otro tirador le vaciaron una descarga encima; y otro más cayó cruzando temerario un puente. Al acampar él mismo agrupó a los heridos: yodoformo, algodón fenicado y agua en un cubo turbio para lavar las heridas. También el cariño, que es otro milagro. Su primera jornada de guerra, su bautismo de fuego. Empero todavía era una visión referida del combate, una experiencia indirecta de la batalla. Aún él no había tomado parte en ninguna, no había respirado el ácido olor de la pólvora, no había visto el filo de los machetes sajando la carne, no había atacado a nadie. Aún no había combatido.

Sin embargo, aquí estaba el heroísmo que él había enaltecido. «¡Párese la columna!», mandó el Viejo. Había un herido que se rezagaba y el propio General lo montó a su grupa. Otro se negó a ser auxiliado: «No, amigo, yo no estoy muerto». Lo veía también en los soldados que se sentaban al borde del camino, con sus pies tan cansados, y le sonreían. Sí, aquí se hacía común lo estraordinario, se dijo. A pesar de la sangre, del sufrimiento, del daño hay en una guerra justa un costado sublime. ¡Sí, lo hay, tiene que haberlo!, se gritó casi para sí mismo con los puños cerrados.

Nadie más benévolo que él, no obstante, a la hora de punir. En el juicio a Isidro, Onofre y José, tres bandidos que fingiéndose insurrectos asaltaban

y robaban a los pacíficos, pidió y obtuvo del tribunal perdón para dos de ellos. Para escarmiento –dijo– con la muerte de uno de los tres, el cabecilla, basta. Presenció su fusilamiento. Vio a Isidro gimiente, retorciéndose en la cuerda, negándose a caminar. Lo vio cobarde, arrodillado en la hierba. Y al Viejo, demudado, sacando su pistola y mandando el pelotón. Vio también la ejecución de Masabó, otro bandido que igualmente había robado y violado. Un rostro brutal que negaba sombrío las acusaciones. Su defensor invocó la llegada de ellos, del Viejo y de él, para pedir clemencia. No se la concedieron, y cuando fue leída la sentencia de muerte, el Viejo, arengando a la tropa, dijo del condenado: «No es nuestro compañero, es un vil gusano». Lo aplaudieron y Masabó alzó hacia él unos ojos de odio. Mientras se encaminaban al lugar de la ejecución, le llamó la atención –se diría que casi despertó su admiración– la insolencia con que el reo marchaba a encarar la muerte. No se le caen los ojos, observó, ni en la caja del cuerpo se le ve miedo. «¿Cómo me pongo, Coronel, de frente o de espalda?» «De frente». Sonó la descarga y ensangrentado en el suelo Masabó recibió el tiro de gracia.

Ninguna muerte es buena, tal vez se dijo acongojado, ni aun la que se recibe con hidalguía. Son ellos los hombres valerosos; pero duele verlos caer abatidos, destrozados por el plomo. Inevitablemente el precio que demanda la libertad, se repitió. Le confortaba, en cambio, el cariño que les mostraban. Lo veía en la guajira que con una mano a la cintura y por el aire la otra los invitaba a entrar en su bohío: «Pasen sin pena, aquí no tienen que tener pena»; Luis, el negro Luis, de cuerpo ágil y majestuoso, la familia mambí que salió a saludarlos, muy gozosa de verlos; Artigas, que dejó su casa y sus nueve hijos porque de los diez que tenía al mayor se lo trajo con él a la guerra. De ellos y de decenas de soldados tímidos y valientes que lo escuchaban con mirada por donde se les iba la fascinación, sintió él todo lo noble que podía haber en esa guerra que él había deseado y hecho todo lo posible por desatar.

Presidente le llamaban esos pobres de la tierra con los cuales él quería sencillamente echar su suerte. Aunque el Viejo rechazaba aquel tratamiento. «¡No me le digan presidente!», se encolerizaba. Detrás asomaba el espectro de la otra guerra, la pasada, y él se daba cuenta. La pugna entre lo civil y lo militar había sido una de las causas de su fracaso. De todas maneras, opta por callar, por no defenderse. Luego, como apenado, el Viejo se disculpaba: no quería que le dijesen así, «porque yo no sé qué les pasa a los presidentes que en cuanto llegan se echan a perder».

Después de la Mejorana, sin embargo, el antiguo y amargo presentimiento renació en él, porque volvieron a dolerle las pasiones de los hom-

bres. Durmió así como echado y con ideas tristes. Por otra parte, la herida del presidio se le había abierto de nuevo; le supuraba y le lastimaba el tobillo ulcerado. Y fue esta herida –que no la otra– la que lo retuvo en el campamento de la Bija cuando el Viejp partió con cuarenta jinetes a interceptar a la columna de Sandoval en el potrero de Dos Ríos. Pero no lo retendría mucho tiempo. El consejo de jefes había acordado su regreso inmediato a los Estados Unidos y quién sabe si ésta era la única oportunidad de combatir físicamente que se le presentaba. Como a Garzón las palabras, también a él ahora, por lo intensos, se le enredaban los pensamientos. ¿Hasta qué punto será útil a mi país mi desistimiento?, se indagó, y para él desistir era dejar la parte activa de la guerra a otros brazos y otros ímpetus más idóneos bélicamente que los suyos. Se esforzaba por razonar serenamente, sin que el orgullo lo cegase, teniendo en cuenta nada más la obra de servicio a su patria que le habían dictado todos y cada uno de sus pasos en la vida. Y debo desistir, se repitió, en cuanto llegue la hora propia, para tener libertad de aconsejar y poder moral para evitar el peligro que de años atrás preveo. Tal vez esa hora había llegado ya.

Abandonó la pluma dejando inconclusa la carta que le escribía a Manuel, aquel amigo de México a quien consideraba un hermano. Un eco de disparos llegó a sus oídos. ¡La guerra! El la había convocado, apasionadamente se había dado por años y años a prepararla, a organizarla. Pero ahora, aquí, donde tenía el olor de la pólvora y el color rojo de la sangre, se le iba de las manos. No era éste su lugar. Nuevos disparos, que él sentía restallar dentro de sí, le señalaban con afilada nitidez que la revolución, la guerra concretaban su espíritu –al menos en este instante– en las descargas de los rifles que sacudían la mañana. A campo libre –se dijo con ferviente convicción– la revolución encontraría naturalmente su unidad. La lucha abierta era fuerza aglutinadora que hermanaba hombres, cristalizaba ideales y reducía las pasiones. Pero, ¿y él? Ya una vez había esperimentado su incapacidad cuando el Viejo, Paquito Guerra y Ruenes se reunieron aparte y él tuvo que esperar mohíno pensando que se trataba de alguna acción de guerra y por eso lo apartaban. No era así, en verdad. Se habían retirado a deliberar su nombramiento de Mayor General del Ejército Libertador, y en un abrazo, el del Viejo, igualaban su vida a la de ellos. Empero, no ignoraba él que en aquel nombramiento había mucho de simbólico, aunque también de reconocimiento a su esfuerzo de años y asimismo de elemental sentido práctico ya que estaban en pie de guerra. ¿Mayor General él –pudo pensar–, que nunca había participado en un combate, que ni siquiera había disparado jamás un arma? ¿Podría oprimir el gatillo de su revólver? La muerte –no la propia, que no le preocupaba, sino la ajena– volvió a instalarse en él. Mas

una batalla era una suerte de abstracción de la violencia. Se cargaba contra el enemigo exaltado por el furor de la lid, en una especie de enajenación gloriosa, sin saber si la bala que había salido del arma de uno era la que derribaba el cuerpo que se le oponía. No era matar a sangre fría, aniquilar vidas criminalmente.

Ya el Viejo y sus hombres debían haber hecho contacto con las fuerzas españolas, porque el tiroteo era incesante. No lo pensó más. «¡Una pistola, Ángel, pronto!» Trepó a su cabalgadura y animó a su ayudante a seguirle. «¡Vamos, vamos!» Quizás recordó que le había oído decir al Viejo: «Más bonito es un tiroteo de cerca». Sí, sí. Corrían los caballos por el potrero, al sol franco, que le daba en la cara, hacia los estampidos y el ruido de la pelea. Ya estaba en combate, ya estaba en peligo de dar su vida. Y podría disparar, podría descargar su pistola contra aquellas tropas uniformadas que ponían rodilla en tierra, en cerrado escuadrón, apuntándole con sus fusiles. Podría hacerlo. Sí. Podría.

Cuando recogieron su cadáver, con la mandíbula destrozada, el revólver con que se había armado estaba cerca de él, reposando encima de la hierba, como algo inútil. Las seis balas del tambor estaban intactas. Ninguna había sido disparada.

Nota

Este año se celebra el sesquicentenario del nacimiento de José Martí, pues nació el 28 de enero de 1853. En sus *Obras Completas*, con el título de *De Cabo Haitiano a Dos Ríos* se recoge su «Diario de Campaña», que va del 1 de abril al 19 de mayo de 1895, día en que murió. Escritas a vuela pluma, a lomos de un caballo, en la madrugada de los campamentos, quizá en cualquier alto o descanso de la parca columna de mambises mandada por Máximo Gómez, que cada vez se interna más en los campos de Cuba, en el centro de la provincia de Santiago de Cuba, venciendo la Sierra Maestra, que como valladar cierra el paso desde la costa donde ellos, los expedicionarios, han desembarcado, dicho «Diario» contiene tal vez las páginas más bellas que haya escrito Martí. Todo en ellas es deslumbrante, la pintura más grandiosa que alguien ha hecho de la naturaleza cubana (su geografía, su flora, sus aves, sus leves insectos nocturnos que viven bajo unas estrellas cuya belleza no deja dormir); los campesinos que viven en una tierra que maravilló al Almiante de la Mar Océana –hombres y mujeres, blancos y negros, nobles y violentos–. El pincel de Martí todo lo capta, todo lo estampa con la más viva paleta impresionista. Martí había dicho que el

escritor debía pintar como el pintor pintaba. Y jamás ha pintado Martí con las palabras tan extraordinariamente como aquí.

Incluso el alma, que se la puede ver en sus estados críticos, desde la zozobrante de Santo Domingo, cuando está a punto de partir con Gómez para la guerra que él ha «evocado», la exultante de hallarse ya qn plena campaña, caminando jornadas de hasta catorce horas, en trabajos de «hombre pleno», gozando como un niño del monte pletórico de árboles de maravilla, de pastos sobre los que revolcarse, de arroyos para sumergirse, hasta la laceración que le hunde «las bajas pasiones del hombre» y el saber que su estancia aquí, en la llama de la guerra, será transitoria, que ya está decidido que él salga de Cuba, que deje la isla y vuelva al extranjero a ganar voluntades y medios para la causa de la independencia cubana.

Sí, toda la vida, interna y externa de Martí, está en ese cuaderno que será lo último y lo más alto que salga de su pluma.

Y con él, con esa estrella, girando en torno a ella, absorbiendo su luz, ha intentado el escritor cubano César Leante, el autor de este trabajo, extraer los días finales y quizá más gloriosos del Apóstol de la libertad no sólo de Cuba sino de la Humanidad donde ésta no exista o haya sido pisoteada.

Por último ante la muerte de Martí, ante la dación consciente y voluntaria de su cuerpo, repite la dolorosísima exclamación de Darío en *Los raros:* «Pero, ¡Oh, Maestro!, ¿qué has hecho?...»

Exergo

«Yo alzaré el mundo. Pero mi único deseo sería pegarme allí, al último tronco, al último peleador: morir callado. Para mí ya es hora».

José Martí
(Carta a Federico Henríquez y Carvajal, 1 de abril de 1895)


SALVA
BAHIA

Entrevista con Tomás Eloy Martínez

Reina Roffé

—Me gustaría que habláramos, en primer lugar, sobre sus inicios como escritor y periodista y de su paso por el diario argentino La Opinión.

—Empecé como escritor, escribía poesía y cuentos. Yo nací en Tucumán y allí gané el Primer Premio de Poesía de la Provincia, a los dieciséis años, en 1951. Por imposición familiar, cuando entré en la universidad estudié derecho. Pero tres años más tarde, abandoné esta carrera y me pasé a Letras que, finalmente, terminé en poco tiempo. Durante esa época, básicamente a partir del los 18 años, trabajé en el diario *La Gaceta de Tucumán*, donde había un grupo extraordinario de historiadores y filósofos aventados por el peronismo. Figuras de un enorme nivel escribiendo en el diario. Comencé en el área de corrección de pruebas. Mi aprendizaje se completó, más que en la facultad, en esos cenáculos de *La Gaceta*. En 1957 empecé a hacer crítica de cine. Luego, en un encuentro fortuito, Juan Valmaggia, el subdirector de *La Nación*, me propuso hacer crítica de cine en este diario de Buenos Aires. Y así me inicié. Estuve allí hasta 1961, época en la cual un disenso con la dirección de *La Nación* me obligó a renunciar y estuve sin hacer periodismo durante un año. Ya me había licenciado en literatura y enseñé en las universidades de Córdoba y La Plata durante ese período de unos ocho o diez meses, hasta que se fundó *Primera Plana*. Luego de la partida de Jacobo Timerman, un año y medio después de la fundación de la revista, ésta se convirtió en el semanario mítico que todos recuerdan en la Argentina ahora; yo era el jefe de redacción. Esa función me permitió conocer de cerca a muchos de los nombres, hoy famosos, de la literatura latinoamericana: García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes, Borges, Martínez Estrada, por citar sólo a los que recuerdo más inmediatamente, y Roa Bastos, con el cual ya tenía una larguísima amistad anterior a todo esto. Trabajé allí hasta que la revista, fue cerrada por la dictadura del general Onganía en 1967, justamente en el momento en que yo me iba como corresponsal de la Editorial Abril a París. En París viví tres años. Allí terminé mi maestría en literatura latinoamericana y, luego, cuando regresé a Buenos Aires, volví como director de la revista *Panorama*. Misión que concluyó cuando denuncié lo que para los argentinos oficial-

mente era un mero acto de reflexión necesaria: 16 guerrilleros se habían fugado de la cárcel de Trelew, en verdad fueron asesinados, yo publiqué que era muy sospechoso esto y que si, por azar, el gobierno era responsable de estos crímenes estábamos condenados a un peligroso terrorismo de Estado. El actual almirante, entonces capitán de navío, Emilio Eduardo Massera, pidió que me relevaran de la dirección de la revista. Entonces fui relevado y esto dio origen a un libro que escribí que se llama *La pasión según Trelew*. Ya había publicado en el año 67 una primera novela llamada *Sagrado*. Luego vino López Rega, y la Triple A me espantó con bombas y simulacros de fusilamiento al exilio, y estuve en Venezuela desde 1975 a 1982. Allí hice también periodismo, porque no me daban el coraje ni el talento para vivir de la literatura todavía. Bueno, antes de todo este episodio, está lo que usted citó, que es mi función como director del suplemento literario de *La Opinión*; eso duró desde el 72, desde mi salida de *Panorama*, hasta 1975. Fueron tres años tumultuosos pero, al mismo tiempo, muy fértiles, porque tomé contacto por primera vez con la joven y riquísima literatura argentina de aquel momento. Muchos autores estaban ya escribiendo entonces una obra valiosa: Soriano, Piglia, Gelman, Walsh. En el exilio trabajé como asesor del suplemento literario de *El Nacional* de Caracas y fundé un diario junto con Rodolfo Terragno que se llamó *El diario de Caracas*, del cual fui director de ediciones durante nueve o diez meses. Prácticamente, mi actividad periodística se detiene ahí. Luego fui a Washington como becario para terminar *La novela de Perón* y, desde entonces, divido mi vida entre la actividad universitaria y la literaria, aunque hice y sigo haciendo algo de periodismo.

—¿El periodismo es una buena escuela para el escritor?

—Si uno sabe distinguir entre una escritura y otra, entre una escritura de la inmediatez y otra que pretende cierta trascendencia, sí. De hecho, muchos escritores latinoamericanos hoy reconocidos y muy prestigiosos fueron también periodistas en algún momento de sus vidas o escribieron para revistas y diarios: Borges, Octavio Paz, Neruda, Vallejo y muchos más.

—En Buenos Aires, me decía, se dio a conocer como crítico de cine. ¿El séptimo arte fue sólo una pasión juvenil?

—No, me sigue gustando mucho el cine. El DVD me facilita ver, al menos, una película por día. El vídeo y el DVD son unos de los grandes inventos de estas últimas décadas. Me parece prodigioso poder disfrutar del

cine en casa y volver a ver aquellas películas que me marcaron para siempre. Yo soy un fascinado del relato en todas sus formas artísticas. Por eso, me gustan el cine, la literatura, la fotografía y la ópera.

—*Usted ha ganado el V Premio Alfaguara de Novela 2002 con* El vuelo de la reina, *relato donde el poderoso director de un periódico de Buenos Aires hace objeto de sus obsesiones a Reina Remis, una redactora mucho más joven que él. La historia despunta con Camargo, el arrogante protagonista, mirando a Reina desde un departamento de la calle Reconquista, en una escena clásica de voyeurismo, en la que ya se adelantan todas las formas del asedio, la vigilancia y la dominación que gravitarán en la historia. ¿El nombre Reina lo incita a doblegarla?*

—No, no es el nombre. Claro, él le pregunta por el origen del nombre, de dónde viene.

—*Viene de una abuela brasileña.*

—Sí, de una abuela brasileña, pero esa abuela se llamaba Regina, porque Reina es un título nobiliario, no un nombre de mujer. Él le pregunta eso, pero no creo que le incite a doblegarla. Más bien el carácter independiente, completamente desentendido de la importancia del director y, además, la voluntad y el deseo de ser ella misma (un ser independiente, libre, suelto) es el motor, aquello que lo impulsa y estimula más. Se trata de un hombre que no puede tolerar la independencia de una mujer.

—*¿Las mujeres, como opina Camargo, «no pierden nada de lo que han vivido, llevan en el rostro la marca de sus vivencias personales sin poder evitarlo»? En este sentido, ¿los hombres son más indescifrables?*

—Al contrario. Las mujeres son mucho más indescifrables. Pero pasa que las marcas de la mujeres, que Camargo no alcanza a ver, porque si las viera no haría lo que hace, son señales mucho más sutiles, luces, formas de miradas. A los hombres la vida los marca de manera física, a las mujeres las marca con sombras y con luces. Es una marca completamente diferente. La sombra y la luz, el modo de mirar es algo mucho más difícil de descifrar. Las mujeres, por otra parte, dejan caer los recuerdos, como se dice en las primeras páginas de la novela; las mujeres pierden cosas que, luego, saben cómo encontrarlas. En fin, creo que hay diferencias centrales en el orden masculino y en el femenino.

—Fragmentos periodísticos de la realidad se entrecruzan con la ficción, fragmentos de historia de la literatura y de la vida de escritores se entremezclan con la realidad y también con la ficción. Hay, además, en El vuelo de la reina *fragmentos de reportaje biográfico, folletín, es decir, historia por entregas. Juegan muchos elementos y varios géneros se fusionan. ¿Es su novela más ambiciosa, más totalizadora en cuanto a inclusión de técnicas narrativas?*

—No, no creo que sea en ese sentido una novela más totalizadora que *Santa Evita*, donde hay hasta un guión de cine, por ejemplo. No, es la novela más despegada, si se quiere, de la realidad inmediata, de los aspectos referenciales de la realidad, porque muchas de esas crónicas son inventadas absolutamente, por supuesto. Ningún presidente argentino tuvo una visión mística de Jesucristo, que yo recuerde. Aunque no hubiera sido extraño que la tuviera. Pero es una visión despegada de la realidad. No sé si es la más ambiciosa, es la novela en la cual me sentí, de todos modos, más libre. Porque los personajes eran personajes ahistóricos, anónimos. Y, en ese sentido, la imaginación podía jugar con una libertad más plena.

—Entonces, ¿por qué incluye esa «Nota final» advirtiendo que los personajes y los lugares que aparecen en la novela pertenecen al orden de la ficción y no al de la realidad? Poner una nota así puede resultar contraproducente, una provocación para que el lector imagine vínculos reales. ¿Fue su propósito o es hilar muy fino?

—Puede tener, por un lado, eso: que el lector se vea tentado a pensar en hechos reales. Y, por otro, una necesaria defensa... Después de la credulidad desatada por *Santa Evita*, tenía que tomar mis precauciones. Muchos datos de *Santa Evita*, que fueron inventados en su totalidad (prácticamente toda la novela es una invención de la historia), se tomaron como ciertos. Muchas de las entrevistas que yo incluyo en la novela se transcribieron en el cine, por ejemplo, en la película *Eva Perón, la verdadera historia*, como si fueran invenciones del guionista y del director cuando, en realidad, son invenciones de mi novela. Cuando reclamé por el hecho de que me hubieran saqueado de esa manera, me dijeron: ¿por qué?, si lo que habían tomado eran entrevistas que estaban en la novela. Ahí vemos, por tanto, la incomprensión que muchos lectores y gente de la cultura tienen de la palabra novela, que es una declaración de mentira en sí misma. De ahí que, en este caso, para curarme en salud y evitar futuros malentendidos, puse esa nota de aclaración final.

—De cualquier forma, hay en la novela un trasfondo que uno puede identificar fácilmente con ciertos políticos y ciertas historias de políticos argentinos, además de cuestiones muy candentes en estos momentos, como la corrupción.

—La corrupción en el Senado. Sí, por supuesto. Se pondrá el sayo todo aquel que crea que le queda bien. Se identificará con cada uno de los personajes todo aquel que crea que debe identificarse. Sin embargo, me pasó una cosa muy curiosa, en las entrevistas con los periodistas españoles, muchos de ellos me dijeron: Camargo es idéntico a tal o cual director de tal diario. Me preguntaban: ¿conocías a tal o cual director de tal diario español? No, les decía yo. Lo que pasa es que Camargo es un destilado de los directores de diarios de muchas latitudes y se parece a cualquier director de un diario francés, inglés, alemán, español o latinoamericano.

—¿Leyó el libro La Opinión amordazada *que escribió Abrasha Rottenberg, un alto cargo de este periódico, que fue, durante un tiempo, amigo y mano derecha de Jacobo Timerman, exiliado en España junto con su mujer Dina y sus hijos Cecilia Roth y Ariel Rot?*

—Sí, lo leí. Quiero mucho a Abrasha. Pero me pareció que es un libro que no le hace justicia ni a él ni al diario *La Opinión* ni a Timerman, pero particularmente no le hace justicia a él. Porque uno de los episodios más oscuros de mis recuerdos de *La Opinión* es el momento en que entran Enrique Jara y Ramiro Casasbellas para desizquierdizar la redacción, y el hecho de que Abrasha se arrogara el mérito de esa incorporación no me gustó. En fin, tal vez sea cierto, o no. No me gustó, me ensombreció la figura de una persona que yo quiero mucho, que es él.

—Camargo tiene una pena muy honda, como diría el tango, haber sido abandonado por la madre. Esto, de alguna manera, justifica el hecho de que él no pueda permitir, en su etapa adulta, que una mujer lo deje. ¿Es la misma o similar pena que siente la Argentina, abandonada actualmente a la miseria?

—Como ya dije en otra oportunidad, la Argentina, como Camargo, tolera poco y mal el abandono. A los argentinos les resulta incomprensible que el Fondo Monetario Internacional no los vuelva a ayudar para salir de esta profunda crisis que se manifestó a todas luces a partir de diciembre de 2001. Es un país cuya clase dirigente, o buena parte de ella, padece del mismo mal que el protagonista de mi novela: delirio de superioridad, de grandeza. Se les hace inconcebible que no se les tienda una mano siendo

de donde son, un país que se creía importante. Ahora, en su caída estrepitosa, advierte que, en realidad, no cuenta para nada.

—¿Qué le pasó a la Argentina?

—Los sucesivos cuartelazos (ya Perón, en 1930, había imaginado a la Argentina como un gran cuartel), es decir, las consecutivas dictaduras, cada vez más violentas, oportunistas y devastadoras, y los períodos democráticos, pero con gobernantes débiles o francamente autistas e ineficaces, como Fernando de la Rúa, o presidentes como Carlos Menem, que apesta a corrupción, son algunas de las cosas que le pasaron. No nos olvidemos de que la Argentina es un país presidencialista, que le confiere mucha importancia a sus líderes políticos, quienes impregnan con su perfume, digamos, al conjunto de la sociedad. Piense usted que Menem, entre sus primeras acciones, tiene la de haberse paseado a 200 kilómetros por hora con un Ferrari que le habían regalado; además, se sabe que no viajaba a ninguna parte sin su peluquería y su peluquero. Llevó la frivolidad al poder.

—¿Qué es lo que usted indaga con mayor énfasis en sus tres novelas más recientes, La mano del amo, Santa Evita *y* El vuelo de la reina*?*

—Para decirlo en pocas palabras, las alternativas entre ficción y realidad.

—Se dice en su última novela: «El mundo sería nada sin las ideas que siguen en pie, obstinadas, sobreviviendo a todas las adversidades». ¿Es imposible vivir sin una ideología que sustente nuestro andamiaje en el mundo?

—La ideología puede moverse. Hay ciertos escritores latinoamericanos que han mudado de ideología tan claramente que es imposible decir que uno vive atado a una sola ideología. Más que a una ideología, es imposible vivir o escribir sin estar con una muy clara visión de cuál y cómo es el mundo que se quiere. Eso es ideología también. Cierta visión del mundo, cierta necesidad de que el mundo sea otro. Si entendemos eso por ideología, es, además, el deseo secreto de todo escritor. El deseo secreto de todo escritor es, creo, vivir en las ficciones aquellas cosas que no pueden ser o que no se pueden tener en la realidad, y ésa me parece una definición central del escritor. No es mía, es de Walter Benjamin, en su extraordinario ensayo que se llama *El narrador*. Pero me parece que sin esa transformación del escritor en otro o sin esa búsqueda de una realidad otra, la escritura no existiría, porque la escritura es realmente el deseo de otredad también.

Carta de Bogotá
Doris Salcedo en el Palacio de Justicia

José Antonio de Ory

Poco después de las once y media de la mañana del pasado 6 de noviembre, el momento en que se cumplían 17 años de que comenzara la toma violenta del Palacio de Justicia por el M-19 y cayera asesinada la primera víctima, Doris Salcedo comenzó a hacer descender, lentamente, una silla de madera por la fachada oriental del Palacio. Al final del día siguiente, a la misma hora en que 17 años antes terminaba el hecho más trágico de la historia reciente de Colombia, colgaban de la fachada oriental y de la que hace esquina sobre la Plaza de Bolívar, a media altura, fuera del alcance del peatón, 280 sillas. Todas eran sillas corrientes de madera, sin nada especial, sillas institucionales como las que puede haber en cualquier oficina, usadas, simples objetos cargados de la experiencia de la vida cotidiana. Y por supuesto vacías. En la silla usada y vacía se hace presente la ausencia de quien la usó, o pudo usarla, pero ya no está ahí para hacerlo. La fachada cubierta de sillas terminaba por resultar repleta de las ausencias de tantos como murieron y desaparecieron en esos dos días trágicos. Es casi imposible saber cuántos fueron (ni por qué, ni cómo, ni para qué, ni...). En torno a 115, se calcula; quizá más, quizá alguno menos. Pero Doris Salcedo descolgó 280 sillas buscando el efecto estético y simbólico de que la fachada quedara llena, a ver si así, repitiendo una acción hasta el absurdo, asientos cayendo y cayendo y cayendo y permaneciendo ahí, a media altura, fuera de nuestro alcance, uno tras otro tras otro, hasta el absurdo, empezamos a entender las dimensiones de cada muerte violenta.

Ni el tema ni la perspectiva ni los materiales de esta obra efímera son nuevos. Doris Salcedo acababa de volver de estudiar en Nueva York a Bogotá cuando sucedió la masacre del Palacio en noviembre de 1985. Ella recuerda[1]: «Fue algo de lo que yo misma fui testigo. No me queda sólo una memoria visual, sino un recuerdo terrible del olor del edificio en llamas con

[1] *Doris Salcedo, entrevista de Carlos Basualdo en* Doris Salcedo, *Nancy Princethal, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen. Phaidon Press Limited, Londres, 2000, p. 14. Traducción del autor de este artículo.*

seres humano dentro... eso me dejó marcada». Ese recuerdo no ha dejado de obsesionarla desde entonces. Como la obsesionaba también la impresión de que a casa nadie parece importarle, de que casi nadie parece recordar, de que casi nada se ha investigado ni, como sucede tan a menudo en Colombia, a nadie parecen habérsele imputado responsabilidades. Durante años ha intentado recuperar objetos reales del Palacio, restos de la toma, sobras, objetos quemados, cosas que hubieran estado ahí, pero siempre le ha sido completamente negado. Los últimos cuatro los ha dedicado de lleno a investigar y trabajar sobre lo que pasó entonces y ha presentado ya tres obras en las que las sillas son, como en ésta, la manera de representar a las víctimas de la tragedia de noviembre del 85.

En *Tenebrae, 7 de noviembre de 1985* (2000), las patas, extrañamente alargadas, de un *maremagnum* de sillas de plomo se enmarañan impidiendo al espectador el acceso, el tránsito, cualquier tipo de ocupación normal del pequeño espacio que las contiene. Ese espacio representa un campo de concentración, el lugar donde reinan el caos y la violencia; donde, como dice Hannah Arendt, todo puede pasar. Fuera, mientras tanto, continúa la vida aparentemente normal; y al espectador le es imposible cruzar de una zona a otra.

6 de noviembre de 1985 (2001) son dos asientos, uno de plomo y el otro de acero inoxidable, fundidos de manera imposible: la pieza de plomo, un material mucho más débil, sostiene el peso enorme de la de acero. Son asientos idénticos y sin embargo se obliga a uno a estar dentro del otro, a ocupar el exacto espacio del otro. Esa imposibilidad física los deforma a los dos, pero sin llegar a convertirlos en disfuncionales: para bien o para mal la vida continúa a pesar de la violencia y de sus efectos devastadores.

En *Thou-less* (2002), 16 sillas en acero inoxidable están tan entreveradas unas con otras por los respaldos, las patas o los asientos, que es difícil reconocer dónde empieza y acaba cada una. El marco exterior de un asiento se vuelve el interior de otro, y el interior, el exterior. No hay un adentro y un afuera claramente definidos, no hay certeza de qué es lo que estamos viendo. La falta de límites claros y la inversión de los valores de interior y exterior crean una imagen caótica de confusión y desorientación similar a la que produce la violencia. La masacre en la que se pierde a la familia, el desplazamiento por el que queda sin casa, sin tierra, sin nada, dejan a la víctima desorientada, sin norte, sin referentes. Pero la continuidad entre las sillas alude también al concepto de vida eterna desarrollado por Deleuze: la vida continúa, la vida de todos es una vida, hay una vida que está más allá de las incidencias de la pequeña fracción que cada uno tenemos de esa vida.

Aunque cada obra trata diferentes aspectos de la toma, las tres juntas, tal como se presentaron en la reciente Documenta 11 de Kassel (8 de junio-15 de septiembre del 2002) se vuelven una sola instalación sobre la inaccesibilidad a los espacios donde sucede el horror, la imposibilidad de tránsito entre la normalidad de fuera y el caos, la desorientación y la confusión del espacio convertido en campo de concentración. Sus mismos materiales, que se hacen engañosos, buscan añadir a la confusión del espectador, de manera que éste comparta la confusión que tiene la víctima de la violencia: el acero inoxidable parece madera, la madera parece papel. Es difícil percibir en qué material están hechas.

Las tres son obras permanentes y carga cada una con el significado concreto que Salcedo quiso darle. La memoria de la toma del Palacio de Justicia y de la posterior destrucción y masacre forma tanta parte de ellas como el acero, el plomo o la resina con los que están fabricadas y quienes las conserven guardarán consigo ese recuerdo congelado, aunque no les importe el hecho ni tengan una conciencia clara de lo que entonces sucedió.

La instalación de las 280 sillas es (¿fue?) en cambio una obra efímera. Lo importante no es el material, sino el tiempo. O más bien una determinada relación tiempo/espacio: un lapso similar al periodo de dos días en que se desarrolló la tragedia de noviembre del 85 y el espacio limitado y concreto de los muros del Palacio ahora reconstruido.

El descenso de las sillas comenzó, discretamente, a las 11 y 35 del miércoles 6, sin anuncios ni alharacas, como ocurrió, lógicamente, con la propia toma. Como 17 años antes, la gente se iba dando cuenta de lo que ocurría poco a poco, a medida que pasaban por la plaza o les llegaba la noticia boca a boca. No era un espectáculo del que uno sabe previamente y al que se prepara para ir, sino una intrusión en la vida cotidiana de una ciudad que ni se la esperaba ni estaba en principio interesada. Las sillas bajando fueron provocando que la gente se parara, se amontonara a mirar, entablaran diálogo unos con otros, que el tráfico se ralentizara porque los conductores querían enterarse de qué estaba pasando. La actuación de Doris Salcedo irrumpió en el ritmo de la ciudad y lo pretendió quebrar como lo hicieron los sucesos de noviembre del 85. Como irrumpe, y rompe, la violencia cuando aparece.

Las sillas fueron cayendo con distintas intensidades durante los dos días, de acuerdo más o menos con el *tempo* de lo que fue ocurriendo durante la toma. No se trataba sin embargo de una reproducción exacta, sino de una representación simbólica de cómo fueron las cosas. El primer día las sillas dejaron de caer a las 10 de la noche, la hora en que el ejérci-

to tuvo que retirarse del Palacio por el calor enorme del incendio que lo devoraba; y comenzaron de nuevo a las 6 de la mañana del día siguiente, cuando había retomado a esa hora la ofensiva del ejército. A las 2 de la tarde parecía que ya se había acabado todo, pero continuaron cayendo sillas, de manera algo más intermitente, hasta las 7 de la noche, en recuerdo de que aún habían de seguirse oyendo a esa hora disparos entre las ruinas y los rescoldos del Palacio.

Hay alusiones y significantes de las obras anteriores que se repiten en ésta. A medida que las sillas iban cayendo, se iban agolpando unas contra otras en un abigarrado desorden que representa el caos y la violencia de aquellos otros días de noviembre al otro lado del muro. Los espectadores las contemplábamos desde la comodidad y la seguridad de la calle, alejados suficientemente del horror que permanecía fuera de nuestro alcance, a una tranquilizadora media altura sobre las fachadas del Palacio. Es a los que están allá, del lado de las sillas, a los que les están ocurriendo las cosas. La relación entre nosotros, los espectadores de la violencia, y los que han quedado dentro del espacio donde se produce es, como en *Tenebrae*, como en la realidad, asimétrica.

Toda la obra de Doris Salcedo ha sido un continuo ejercicio de memoria sobre la violencia que asola a su país, un empeño insistente por mantener vivo, o recuperarlo cuando se ha perdido, el recuerdo de lo que pasa y lo que pasó y evitar que caiga en ese limbo de olvido en el que a menudo cae en Colombia lo que sucede.

Es memoria que alude, que evoca; que recuerda, si acaso, al espectador que hay algo de lo que tiene que acordarse más que recordárselo directamente; que incita a la reflexión a partir de una imagen más que proponer una tesis o dar una respuesta. Uno ve las sillas colgadas sobre el Palacio, como veía las sillas entreveradas de *Thou-Less*, los armarios llenos de hormigón (*Untitled*, 1989-95), las camisas almidonadas y atravesadas por un palo (*Untitled*, 1989-90), las puertas condenadas de *La casa viuda* (1992-94) o los zapatos emparedados de *Atrabiliarios* (1993), y siente que hay ahí algo inquietante que está apenas apuntado.

El que su obra sea estéticamente atractiva se añade a lo que Doris Salcedo pretende. No necesita de la explicación, del folleto, para poder ser apreciada, porque es bella más allá de lo que significa, como lo es la de Richard Serra, la de Chillida, la de Oteyza, la de Rachel Whiteread. El espectador puede limitarse a admirarla sin necesidad de interesarse por lo que hay detrás. La autora no impone el significado, no obliga a recordar con ella. El recuerdo que se quiere evocar se impone solo: como no es imprescindible entender la obra para apreciarla, queda a la voluntad, o a la sensibilidad, del

espectador el querer ir más allá y preguntarse qué es lo que está viendo, qué significa, qué pasó, cómo, dónde, por qué...

Salcedo ha querido esta vez que la memoria se active y se agite a través de una obra efímera, concebida como lo contrario a un monumento permanente. Al monumento se lo carga con la imagen de la memoria, de forma que pase a ser él quien asuma la responsabilidad de recordar. Los monumentos se vuelven objetos absurdos, que no tienen posibilidad de cambio y que el tiempo va olvidando, menospreciando, borrando. La obra efímera, en cambio, actúa como una chispa de la memoria, como su acicate y no como depositaria. Nosotros, autora y espectadores, mantenemos la responsabilidad de recordar.

Las 280 sillas colgadas sobre los muros del Palacio apenas unas horas, las que duró la toma, buscaban que se volviera a activar la memoria latente de lo que pasó, que el espectador que circula casualmente por la Plaza, el que tiene noticia y va a ver qué está pasando o el que simplemente se entera por los medios de comunicación, recuerden lo que sucedió y se pregunten por las razones, por las víctimas. Doris Salcedo consideraba por eso que la obra tenía que ser absolutamente sobria y neutra, porque no tenía ella que contarle la historia a una ciudad que la conoce. «Todas las personas que tienen más de 30 años cargamos en la memoria la imagen del Palacio en llamas. Así que yo no tenía que presentar la misma imagen, sino simplemente un *memento mori*».

Mientras iba controlando desde la Plaza el descenso de cada silla, la gente se paraba a hablar con ella, a rememorar cómo fueron sucediendo las cosas, a recordar los nombres de los magistrados muertos, a contarle que pasan por las noches junto al Palacio y escuchan voces y lamentos. La obra cumplió su cometido y se convirtió en un acicate, en un instrumento para despertar una memoria que, a diferencia de lo que Doris Salcedo temía, no está borrada, olvidada y enterrada, sino que sigue vigente.

Y ha servido, sobre todo, como instrumento de duelo, del duelo que los familiares de los muertos y de los desaparecidos no han podido hacer aún tantos años después porque lo que pasó es algo de lo que casi no se habla. El duelo por las víctimas de las situaciones de violencia necesita de un reconocimiento colectivo. Sin eso no puede completarse y el dolor queda insuperado y congelado en el momento de la tragedia. Algo de lo más penoso que les ocurre a las víctimas de la violencia y a sus familiares es el sentirse solos e incomprendidos, aislados en su recuerdo y en su dolor. Hasta que empiezan a sentir si no serán ellos los locos, los que se están inventando eso que les pasó y que nadie más parece reconocer.

Las sillas sobre el Palacio les han servido para darse cuenta de que el duelo no es sólo suyo, de los cuatro gatos que cada noviembre se manifiestan con pancartas en la Plaza de Bolívar; y para sentir que este año, por una vez, las pancartas ya no eran necesarias porque hay otros que también recuerdan, no son sólo ellos, hay otros que saben que pasó lo que pasó, que se conduelen y que este noviembre han marcado con ellos el aniversario, a la hora exacta en que cada año lo recordaban en soledad.

El recuerdo se convierte en reconocimiento colectivo, en memoria colectiva y, por tanto, en historia, en la medida en que es narrado. Si no, dice Salcedo, la memoria está condenada al olvido. Durante dos días, la artista se ha convertido en la narradora de lo que sucedió, en la persona que deja constancia y que crea el vínculo entre las víctimas y quienes los lloran y el resto de la comunidad. El arte, efímero en este caso, ha sido instrumento de la memoria.



Ciudade Alta - Elevador Lacerda - Salvador - Bahía

Carta desde Uruguay
La utopía en bandeja

Hortensia Campanella

Un ensayista uruguayo nacido casi con el siglo pasado y hoy poco citado, Arturo Despouey, describió con feliz ironía el Uruguay de las cruciales cinco o seis primeras décadas del siglo XX como «la utopía en bandeja». Efectivamente, ese fue el alimento satisfactorio que se sirvió a los uruguayos durante mucho tiempo: la más avanzada legislación social del continente, una educación universalizada e integradora como pocas aún en la actualidad, una mediocracia culta, la falta de conflictos étnicos y sociales, un Estado Padre y omnipresente que se adelantaba a todos nuestros problemas, nos daba hospitales y teatro, pensiones y casinos, y sobre todo inventó para nosotros el mito autosuficiente de «como el Uruguay no hay», trasladado infelizmente desde una visión exterior al rótulo de «la Suiza de América».

A pesar de que esa idílica visión aparece ya en un horizonte muy lejano batido por la realidad de crisis económica, inestabilidad social y violencia política de muchos años, y por el azote crítico de varias generaciones de intelectuales lúcidos, todavía reaparece de vez en cuando, a veces como bálsamo nostálgico, a veces como punto de apoyo de proyectos de futuro. Es indudable que no resulta paralizante, sino todo lo contrario, el recordar el lema inaugural de la educación uruguaya de finales del siglo XIX, la escuela «gratuita, laica y obligatoria», sobre todo cuando vivimos en un mundo en el que el laicismo naufraga entre diversos fundamentalismos religiosos y en muchas regiones la educación parece un privilegio y no un derecho. Tampoco pueden olvidar el valor de aquella educación quienes han debido salir al mundo expulsados por el exilio político o económico y, ante la necesidad, han encontrado herramientas de respuesta adecuadas en su formación uruguaya. Pero, por fin huérfanos, carentes de una fuerte vertebración como nación y mirándonos en el espejo de la pobreza, se imponen otras reflexiones. Qué y cómo ser parece hoy el dilema de un Uruguay que se ve tan dependiente de su entorno y de las fuerzas económicas internacionales como cuando en los años 60 los sociólogos crearon la famosa doctrina de la dependencia. Sólo ha cambiado ligeramente la apariencia de

los actores, las reglas de juego se han vuelto más despiadadas y la realidad propia se ha deteriorado aún más. El debate intelectual está profundamente ligado al debate político y se plantea qué rescatar de aquel horizonte pasado, cómo superar la incertidumbre y la inestabilidad tan presentes en la sociedad de hoy, cómo crear un relato integrador que posibilite la participación colectiva para crear una alternativa ya no utópica, sino vivible para todos. Además, la probabilidad de un cercano cambio político verdadero hace tal vez más acuciante acertar.

Según la teoría del péndulo, al mito optimista le llegó la hipercrítica de la «Generación del 45», no por nada llamada también «Generación crítica». Uno de sus integrantes, Carlos Real de Azúa, con esa «voluntad de lucidez» que los caracterizaba, habla de la «generación autoflagelatoria» al examinar los rasgos de la ensayística de varios de sus compañeros de grupo. Pero después del cataclismo de los 60 y 70, después del desastre humano causado por la dictadura, con sus secuelas de muertes, desapariciones y exiliados y, sobre todo, de las consecuencias morales de la amnesia obligada, la sociedad uruguaya se ve obligada a pensar para construir, a olvidar aquella dicotomía de que la intelectualidad llevaba a la inteligencia, como la política llevaba a la vida. Hoy parece inevitable, aunque sea tan complicada, la confluencia de reflexión y acción política, de institución y comunidad, de ley y de costumbre. Para ello es necesaria la concurrencia de la imaginación y de la memoria, pero también del espíritu científico en su sentido más abarcador, del esfuerzo como disciplina colectiva y de un ejercicio riguroso de la responsabilidad.

Ese es, al menos, el dibujo de la realidad desde mi orilla. Para quien ve su país desde una cotidianeidad lejana aunque atenta, la distancia actúa como acicate para la comprensión de los debates internos, de las políticas fallidas y de los proyectos de futuro. El paisaje surge del contraste del empecinamiento de la memoria contra el entramado actual, contradictorio, a veces decepcionante, pero en último término dotado con el máximo valor de lo real. El desarraigo que sufre todo exiliado, esté donde esté, no borra el recuerdo de la pertenencia, por el contrario, agudiza la mirada, y aunque le falte la información completa, los sobreentendidos del día a día, también está a salvo de la ofuscación del momento y de la excesiva cercanía. Su mirada puede pasearse desde el dato lejano hasta la última crisis con algo parecido a una serenidad cómplice, hábil para el análisis aunque frecuentemente provoque el dolor de no poder compartir la historia con tu gente.

Hoy en día más de la mitad de la población de Uruguay vive en ciudades, siguiendo también en esto una tendencia mundial. La macrocefalia de la capital, Montevideo, es antigua, pero se ha acentuado el crecimiento de

otros núcleos. Los espacios urbanos fueron un centro de atención del Estado del Bienestar y en el plano simbólico las avenidas, plazas, jardines y parques, con sus monumentos, esculturas y servicios colectivos, constituyeron un ámbito para la democracia. El prestigio de lo urbanístico, como centro social y como referente internacional, se vio rápidamente plasmado primero en las artes plásticas y luego en la literatura, el cine, etc. Ya en 1935 Joaquín Torres García propugnaba «sin olvidar lo próximo, tener en la mente el mundo». Y allí están sus obras ciudadanas, sus calles, sus paredes, sus puertos, imágenes todas ellas cargadas del humanismo que el pintor preconizaba como «su esencia más interesante». Un poco más tarde, y más radicalmente, Juan Carlos Onetti decía en su provocativa sección de *Marcha*, «La piedra en el charco», «Montevideo no existe... hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita». Escritor de ciudad y de personajes urbanos, para Onetti los escritores deben «contarnos cómo es el alma de su ciudad». La construcción del imaginario montevideano está en sus artistas, en sus escritores, en los barrios y balcones de Liber Falco o Felisberto Hernández, en los tipos urbanos de Mario Benedetti. Este último pareció tomar al pie de la letra la frase de Onetti porque no sólo son sus obras estrictamente literarias –poemas, cuentos, novelas– las que abarcan ese mundo montevideano que ha interiorizado, sino que han sido sus artículos y ensayos los que más nos han hablado de los mecanismos expresivos de la ciudad y sus habitantes, de un modo al mismo tiempo crítico y enamorado. Esa misma visión la han tenido otros artistas, Carmelo de Arzadún, Alfredo de Simone, pero también aquellos que intervienen en la ciudad como los arquitectos y los diseñadores. El esfuerzo de estos dos sectores por comprender la realidad urbana y explicitarla a través de su reflexión y su trabajo, coincidente no por casualidad con la acción de los gestores políticos de la capital, ha logrado un renacimiento de aquel Montevideo lúgubre que dejó la dictadura militar, que tiene sus tropiezos más en los problemas económicos –el informalismo ambulante, la polarización de áreas comerciales– que en la concepción y ordenación de los espacios y sus contenidos. Pero los problemas existen, y esa realidad hoy fragmentada y atrapada por la pobreza y la falta de estímulos cae más del lado de la decadencia y la escasez que de la degradación oscura tan del gusto del *flâneur* baudelairiano. Un artista uruguayo que hace muchos años vive en Nueva York, pero que ama intensamente su ciudad, me escribía hace poco: «La apariencia de Montevideo me despertó ternura, es como las arrugas paulatinas en una cara querida, más un asunto de historia que de envejecimiento». La hermosa apropiación del paisaje de la ciudad como interlocutor íntimo no oculta que esa historia

puede ser el enemigo o el protector; del rescate del pasado se puede ir hacia la proyección simbólica de una sociedad viva o hacia la añoranza estéril o desesperada. Pero, como confirma Alicia Haber en su trabajo *Los artistas dialogan con Montevideo,* los artistas «ayudan a pensar a Montevideo», porque « enriquecen con sus relatos la vivencia de la ciudad construyendo con los elementos aglutinantes un imaginario que se levanta contra el individualismo».

Es indudable que las dos últimas décadas han supuesto para Uruguay un desafío en lo político y en lo ideológico, en lo económico y en lo social. El famoso tren de las oportunidades se transformó en nave sideral ajena completamente a cualquier alcance. Y así se profundizó la crisis, al igual que en los demás países latinoamericanos, ahora verdaderamente hermanos, otrora mirados «con introvertida superioridad», como señalaba Real de Azúa. Esa crisis trajo la marginalización social, los enfrentamientos, la delincuencia, los fallos en las relaciones entre la sociedad y la naturaleza, la injusticia, en suma. Sólo las cifras comparativas con el resto de la región disimulan el desastre. Pero de aquellos activos en educación y cultura nos quedan ciertas capacidades de adaptación y superación, y al mismo tiempo una cierta nostalgia de la armonía que puede ser motivadora. Un informe sobre el desarrollo humano en Uruguay de hace pocos años señalaba lo que los autores llaman un «capital de altruismo» con que cuenta la población y que aflora en la diferencia de percepción de lo que le pasa a cada uno y de lo que le pasa al país: a la mayoría le sigue importando mucho cómo viven los demás y no tolera las injusticias que los aquejan. Ese referente de equidad, de solidaridad entre los grupos de una sociedad, es algo más que una esperanza romántica. En la realidad de la lucha diaria ha sido contrafuerte familiar y grupal de la pobreza. Pero por lo menos, en esa clase de expresiones colectivas debería cimentarse cualquier proyecto de futuro. Si a la utopía le quitamos la bandeja, se transforma en un emprendimiento para todos. Según aquella bella imagen del cineasta argentino Fernando Birri, tantas veces citada por Eduardo Galeano, la utopía es como el horizonte, a medida que caminamos hacia él, se aleja, inalcanzable pero meta al fin.

BIBLIOTECA

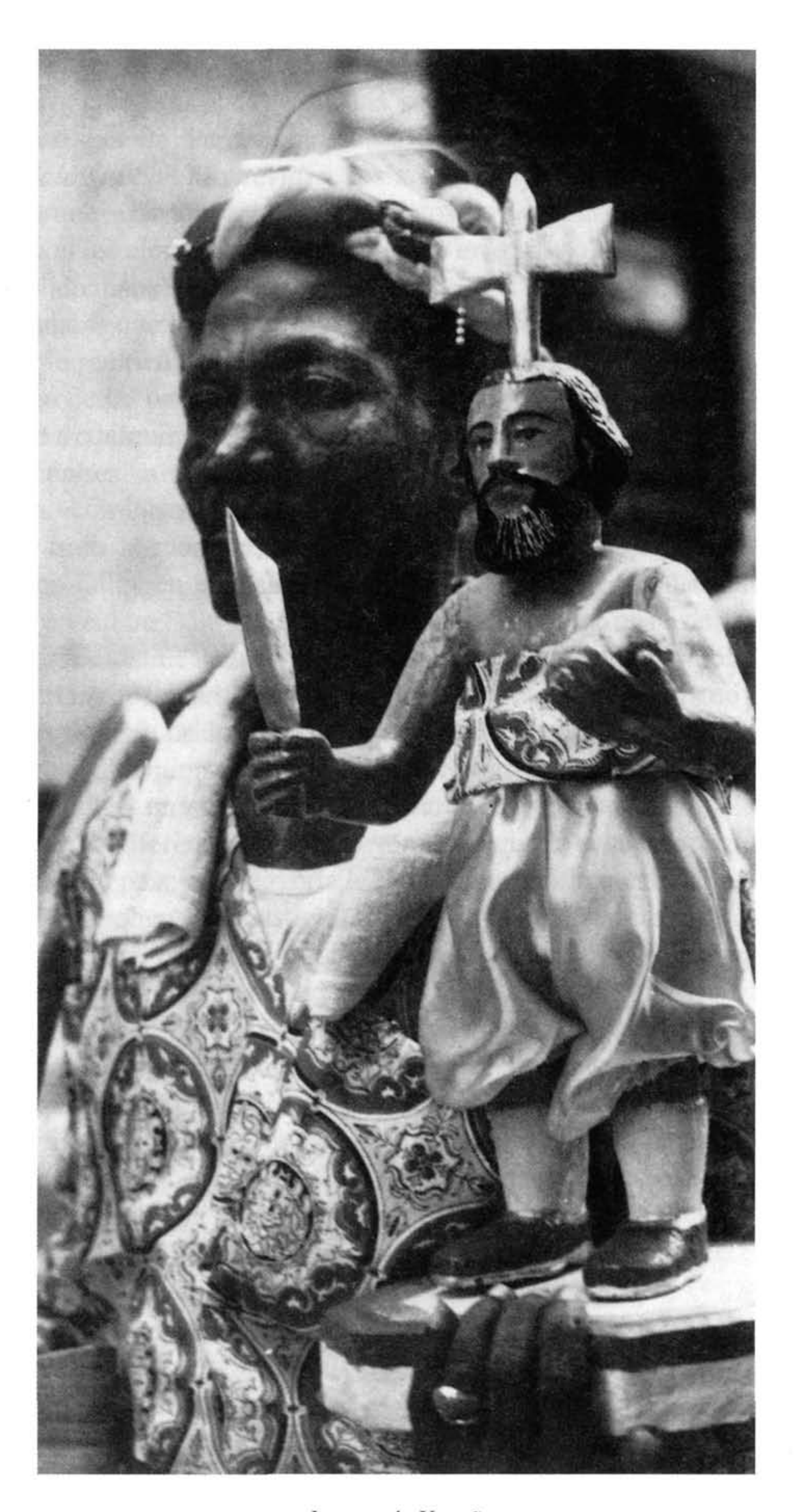


Imagen de Xangõ

Thomas Mann en una hamaca frente al mar*

Comentaba no hace mucho Emilio Lledó que el gran problema de nuestro tiempo es poder pensar, porque para eso es necesario tener un alma navegable y una mente fluida, no apelmazada y encastillada. Leyendo los ensayos de Thomas Mann (1875-1955) seleccionados y traducidos por Genoveva Dieterich, intuimos que el acto de pensar, la posibilidad de poder hacerlo, nunca ha sido fácil. Siempre ha tenido que abrirse paso frente al inmovilismo de un sentimiento tan ingenuo como amenazador: el miedo, «un miedo que a menudo es tendencioso y que, en este caso, ni siquiera es sincero. Muestra su rostro derrotista siempre donde la vida avanza y solicita nuestra confianza con las nuevas necesidades que plantea». Así analiza Thomas Mann el conservadurismo cultural de la burguesía alemana de principios de siglo XX en su *Discurso sobre el teatro*, ensayo que abre la presente recopilación. Mann, en este discurso pronunciado con motivo de la inauguración en 1929 de los festivales de verano de Heidelberg, insiste en un concepto que recorre la presente recopilación y que se manifiesta también como uno de los temas centrales de sus novelas: la nación espiritual. El autor de *Los Buddenbrook, La muerte en Venecia* y *La montaña mágica*, elige, frente a la corriente romántica, la perspectiva de un «narrador de ideas» que levanta el itinerario de una meditación conceptual en lugar de una personal visión del mundo. Su obra narrativa gira en torno a la discusión y figuración de conceptos culturales más que a la creación de un mundo propio. Pone en juego actitudes y discusiones dentro de una problemática no personal sino cultural y nacional. Es la misma mano la que escribe estos ensayos, pero en este caso tan cerca del corazón como de la mente al liberarse de las estructuras arquitectónicas propias de sus novelas. Escritos entre 1929 y 1955, el mismo año de su muerte, por puro placer o por encargo, y en situaciones muy diversas, nos acercan a una faceta del premio Nóbel alemán muy poco conocida en España. Poco hemos leído de Thomas Mann por aquí más allá de su talla «descomunal» como novelista europeo de principios de siglo. Y aquí se nos presentan unos ensayos que, en algunos casos, nos acercan más a su persona, a su pensamiento íntimo y a su vida que cualquiera de sus magníficas novelas.

* Ensayos sobre música, teatro y literatura, *Thomas Mann, Selección y traducción de Genoveva Dieterich. Alba Editorial, Barcelona, 2002, 332 pp.*

En el texto citado anteriormente, *Discurso sobre el teatro*, nos encontramos ya con uno de los perfiles de la personalidad que, junto con la austera ética protestante, prefiguran el talante del hombre que se esconde tras la voz narrativa de sus novelas: la vena sensual y estética procedente de su madre, perteneciente a una familia de plantadores de raíces lusobrasileñas. Mann concibe el teatro como fiesta y juego, una concepción de lo humano basada en la liberación del cuerpo, una vivencia fisionómica, espiritual y física a la vez: «Creo que el teatro es la patria de toda espiritualidad sensual y de toda sensibilidad espiritual». Frente a esta visión del fenómeno teatral analiza el miedo de aquellos «vigilantes» que condenan el abandono y la desacralización de la escena: «El conservadurismo cultural es miedoso o simula serlo. Manifiesta una falta de fe en la vida que no le honra. Insiste en el desorden, porque no cree en ningún orden capaz de reconocer algo superior a él».

A continuación, Genoveva Dieterich recopila textos en los que el autor rinde homenaje a las influencias más importantes de su personalidad artística: Goethe, Fontane, Tolstói, Dostoievski, Chéjov o Richard Wagner, de quien afirmó en otra ocasión deberle a él más que a ningún otro escritor la composición arquitectural de sus novelas.

No se trata, de todos modos, de textos concebidos simplemente como agradecidos homenajes. Aparte de la gratitud, de la deuda intelectual o moral, Mann, asumiéndolo también como necesidad personal, indaga en el temperamento, voluntad y existencia espiritual de las personalidades mencionadas. Por ejemplo, Theodor Fontane, el gran narrador alemán de finales de siglo XIX, autor de siete novelas a los sesenta años, entre ellas la más conocida *Effi Briest*, retratado como un «anciano clásico», una de esas naturalezas para las que la edad avanzada es la única adecuada, llamados a representar las virtudes ideales de esa etapa de la vida: «A éstos pertenece Fontane; y todo hace pensar que él lo sabía y que tuvo prisa por envejecer para ser viejo el mayor tiempo posible». Richard Wagner, de quien analiza la composición y estructura de *El anillo del Nibelungo* a raíz de un concepto acuñado por el propio Wagner como la fuerza de la capacidad engendradora: «La primera voluntad artística no es otra cosa que la satisfacción del instinto nato de imitación de aquello que actúa con más atractivo sobre nosotros». Las «muy difíciles y desfavorables» condiciones en que Tolstói escribió *Ana Karenina*, a la que Mann considera la máxima novela social de la literatura universal y a la vez escrita contra la sociedad.

Por otro lado, la invitación a escribir la introducción a una edición de las novelas cortas de Dostoievski,

le sirve como acicate para reflexionar, en uno de los ensayos más logrados del conjunto, sobre dos experiencias formativas de las que se siente deudor: Nietzsche y Dostoievski, ambos relacionados en el texto por la presencia que Mann constata de dos temas fundamentales del filósofo alemán en la obra de Dostoievski: la idea del «superhombre» y la del «eterno retorno». Y también a raíz del papel extraordinario que juega Dostoievski en la vida del filósofo alemán, que le consideraba «su gran maestro» y el más profundo psicólogo de la literatura universal: «Cuando le leemos –dice– nos asustamos a veces de su omnisciencia, de esa capacidad para penetrar en una conciencia ajena. En su obra nos encontramos con nuestros propios pensamientos secretos, que no confesaríamos jamás a un amigo, y ni siquiera a nosotros mismos».

Casi podríamos decir que extasiado ante su energía, su tonelaje, «su vejez mayestática», Goethe es el tema de uno de los textos más admirativos, entusiastas y, quizá por ese motivo, anacrónicos del conjunto. Mann se adentra en la vida interior de su gran maestro trazando una especie de autobiografía espiritual de la que, pese al entusiasmo, no pierde el control, lo mantiene todo atado y bien atado desde un punto de vista estilístico, como en el resto de los textos. A continuación, un emocionado recorrido por el talante de Chéjov y el reflejo de su sensibilidad moral y crítica en su obra, trae a la mente, por su manera de acercarse al autor ruso, el reciente *Por qué nos gusta tanto Chéjov* del norteamericano Richard Ford como prólogo a su edición de los cuentos «imprescindibles» del autor de *La dama del perrito*.

De entre estos textos y otros que parecen menos logrados, bien por una mera cuestión de espacio disponible como los dedicados a Schiller, Strindberg, Zola, o debido a la abstracción teórica que no aporta nada nuevo como en *El arte de la novela*, merece mención aparte «Viaje por mar con *Don Quijote*», la joya del volumen. La lectura de este texto justifica por sí misma un acercamiento al volumen. Se trata de un texto híbrido, a medio camino entre el diario personal, el ensayo y las anotaciones de lectura. Escrito desde la perspectiva de presente en el barco que le traslada en 1934 junto a su esposa a Estados Unidos huyendo de la llegada de los nazis al poder, Mann, estableciendo desde el párrafo inicial un *tempo* narrativo *andante* que se atiene a la «dignidad objetiva de la lentitud», anota en su cuaderno las impresiones que le produce ese primer viaje por el Atlántico, el resto de viajeros con los que coincide en el comedor, la tranquila vida cotidiana a bordo en primera clase y las impresiones de su lectura de viaje. El *Quijote* en cuatro pequeños tomos de tela color naranja. El mar y la vastedad de Castilla, ambos

espacios abiertos se encuentran en una hamaca en cubierta, sobre una manta: «Lo bueno necesita tiempo. Y también lo grande, dicho de otra manera: el espacio necesita su tiempo».

Jaime Priede

La ficción de la ficción*

El 3.1.2003, la agencia de prensa alemana DPA informó que el tercer libro de mayor venta en el país era «la novela *Vivir para contarla* del Premio Nóbel colombiano Gabriel García Márquez». Me eché a reír al leerlo porque sentí que en ese gazapo se ocultaba una verdad desvalida. Y antes de meterme en harina empezaré por confesar que este libro ya lo había leído en octubre del año pasado, recién salido de las prensas colombianas, sin sospechar que el viernes 13 de diciembre me alcanzaría la petición de reseñarlo. Lo malo es que no sólo lo había leído sino que además había comentado, a todos cuantos me preguntaron por él, que estaba decepcionado por su lectura. Algo así como «Éste no es mi Gabo, que me lo han cambiado». Para mi alivio, la opinión de todos mis interlocutores, todos, coincidía con la propia. Tanto es así que ya tenía acuñada una frase lapidaria: «Triste es decirlo de un libro, y más si es de García Márquez, pero éste es uno de aquellos que no puede sino ganar con una buena traducción».

Ahora bien: enfrentado a la tarea de reseñarlo no me quedaba otra alternativa honesta que la de volverlo a leer de cabo a rabo, bolígrafo en ristre y fichas a mano. No estoy para nada arrepentido de haberlo hecho, para nada, pues ahora, una vez releído el libro, y reflexionando a fondo sobre las impresiones de mi primea lectura, llego por último a la humilde conclusión de que nuestro desencanto es culpa única y exclusivamente nuestra y no del autor. ¿Por qué? Porque habíamos depositado, todos, demasiadas expectativas en él. Porque nos hemos dejado contagiar por el síndrome del récord: cada vez más alto, más lejos, más rápido.

Y a propósito de plusmarcas: tengo para mí que uno de los motivos de la decepción que provoca *Vivir para contarla* es que a veces (demasiadas veces) se tiene la impresión de estar leyendo un bastante peculiar *Guinnes Book of Records*. Pruebas al canto: «en un

* Vivir para contarla, *memorias de Gabriel García Márquez (Norma, Bogotá 2002)*

* *Las citas literales se hacen por la primera edición colombiana, cuya paginación seguramente difiere de las publicadas en otros países.*

instante tomé conciencia de mi cuerpo con una clarividencia de los instintos que nunca más volví a sentir» (88), «fueron los diez minutos más impresionantes que habría de recordar en mi vida» (114), «nunca con tanta convicción como aquel día» (123), «con un atrevimiento del que nunca volvería a ser capaz en una encrucijada de vida o muerte» (141), «me abrió los brazos con la voz más cariñosa de que tengo memoria» (152), «fue el azar menos posible y uno de los más afortunados de mi vida» (223), «con quien perdí la cabeza en la parranda más fragorosa de mi vida» (281), «nunca me animé a decirle que quizás nuestra conversación me había resuelto la vida» (299), «vi al hombre más extraño que había de ver jamás» (408), «el hombre más altivo y enamoradizo que existió jamás» (457), «pocas veces en mi vida he contestado algo tan cerca de la verdad» (481), «en El Espectador (...) consumí la mayor cantidad de papel de mi vida en menos de dos años» (514), y un largo etcétera que acaso tenga que ver, para decirlo con sus propias palabras, con «mi defecto incorregible de no medir a tiempo mis adjetivos» (494), juicio que se completa decisivamente con esta otra sabia observación personal: «no pude evitar mi desgracia de reducir a una frase irreversible lo que no soy capaz de explicar: –Es lo más grande que me ha sucedido en la vida– le dije» (124). Como lectores, acabamos anonadados por el incansable recurso al superlativo.

Otro de los motivos del desencanto puede ser que notamos una notable pérdida de claridad expositiva en momentos tales como el principio del segundo capítulo, donde hay que esperar a la palabra «muertos», en la vigésima línea, para entender que está hablando de la matanza de la bananera (79); o en el tragicómico episodio del reportaje al futbolista Berascochea porque en ningún momento nos aclara que la larga conversación con él sólo sucedió en su imaginación (146/147); o en el de la rehabilitación ante su padre si resulta que al padre nadie le explica que el héroe del concurso radiofónico fue Gabito (158/159); o cuando leemos que un golpe de intuición que tuvo en la edad madura le enseñó a vivir en la comunidad colegial donde hizo el bachillerato (228/229); o en las repeticiones innecesarias sobre la manera de agruparse los alumnos en el colegio (226) y al hablar de la quema de los cuentos de Germán Vargas (450). Sumemos a ello que hay alguna página donde nos vemos confrontados a un salto cronológico mortal, y sin red ni colchoneta, que no se entiende si no se conoce muy a fondo la historia de Colombia (255), y añadamos la involuntaria sonrisa que nos aflora a los labios si leemos esto: «Soy muy sensible a la debilidad de una frase en la que dos *palabras cercanas* rimen entre sí, aun-

que sea en rima *vocálica*, y prefiero no *publicarla* mientras no la tenga resuelta» (420, con cursivas de quien esto escribe). Y por si fuera poco, los innumerables y excesivamente coquetos guiños de complicidad hacia su «ortografía de holandés» (442), como él la llama, y que acaban por conseguir un efecto contrario al que quizás perseguían.

Y aún queda tela cortada para cierta cuota de escepticismo si registramos que GGM se acuerda de cuando andaba con los pañales llenos de caca, asegurándonos que «por la forma como perdura en mi memoria creo que fue mi primera vivencia de escritor» (48), y que cuando la prima Sara no le deja hojear los cuentos de Calleja, también en la infancia, «fue mi primera y amarga frustración de escritor» (47), y que cuando supo del duelo en que su abuelo mató a un hombre, «fue el primer caso de la vida real que me revolvió los instintos de escritor» (50), y que cuando muere el Belga y Gabito dice que el Belga ya no volverá a jugar al ajedrez, «aquella frase tan simple fue mi primer éxito literario» (115), y que cuando adolescente, al mudarse a Sincé con su familia, creía «sin duda alguna, que en ese momento era ya un escritor de escuela primaria al que sólo le faltaba aprender a escribir» (121), mientras que a los 18 años «los años volaban y no tenía ni la mínima idea de lo que iba a hacer de mi vida» (265), lo cual sólo sirve para corroborar algo que le dijo su hermano siendo niño: «Lo primero que un escritor debe escribir son sus memorias, cuando todavía se acuerda de todo» (480).

Gracias a lo cual se produce una atmósfera como de absolución general: «todavía hoy sigue siendo uno de mis falsos recuerdos» (76), «ahora que conozco Riohacha no consigo visualizarla como es, sino como la había construido piedra por piedra en mi imaginación» (76), «las cosas que contaba les parecían tan enormes que las creían mentiras, sin pensar que la mayoría eran ciertas de otro modo» (101) «había que estar allí para creerlo» (215), «he terminado por creerle más al olvido que a la memoria» (391) pero «me consuela, sin embargo, que alguna vez la historia oral podría ser mejor que la escrita, y sin saberlo estemos inventando un nuevo género que ya le hace falta a la literatura: la ficción de la ficción» (428). Y esa atmósfera llega a hacerse en ocasiones irrespirable por la contumacia en el uso de los ritornellos «hoy pienso que», «años después», «hoy me doy cuenta», «desde entonces», «todavía me sorprende», etc.

Frente a este alud de motivos para la decepción, las erratas pasan casi tan desapercibidas como algún que otro pleonasmo –«un refugio de paz en el ojo del huracán» (430)–, o el hecho de que nos rebauticen a Jean Delannoy como Jean Dellanoi (523), o se nos diga que el legenda-

rio guerrillero Guadalupe Salcedo murió asesinado el 6.6.1977 a los siete años de haberse rendido (498) siendo así que lo ultimaron en 1957 a los cuatro años de su rendición en 1953.

Después de todo esto ¿qué decir? ¿Decir que los profesores de las universidades, sobre todo en los Estados Unidos del Norte de América situados entre el Canadá y los Estados Unidos Mexicanos, se van a dar con un canto en los dientes ante el festín intertextual que se les ofrece con este juego de espejos entre los libros de ficción de GGM y esta ficción de la ficción que son sus memorias? ¿Decir que las personas que las pueblan se quedan en el nivel de la anécdota, carecen de toda profundidad psicológica y casi no tienen otra dimensión que la de ser acólitos de un ritual litúrgico donde se entona el Te Gabo laudamus? ¿Decir que casi no nos ha contado aquí nada nuevo, y que lo viejo que nos ha vuelto a contar ya lo hizo más y mejor en sus novelas y sus cuentos, y decididamente casi mucho mejor en sus reportajes, pese a falencias tales como querernos hacer tragar que el sol se pone por el Este, en el capítulo IV del magistral *Relato de un náufrago*? ¿Decir que deberíamos seguir la impagable e implacable lección que nos imparte él mismo, de que al leer obras maestras descuartizaba los textos y los dividía en sus partes para tratar de rearmar aquellas y ver dónde es que fallaban, dónde es que flojeaban, dónde es que no cumplían con lo que esperaba de ellas? ¿Decir que el anónimo periodista de la DPA tuvo razón en su involuntario gazapo y que *Vivir para contarla* no pasa de ser una novela, la novela de su vida, y que por serlo carece del obligatorio índice onomástico? ¿Decir...? Pero no, no, recordemos a Bertolt Brecht: «Demasiadas preguntas». Ni intentemos enmendarle la plana a Shakespeare con una reedición del discurso de Marco Antonio ante el cadáver de César.

GGM no es en verdad un escritor que nunca (¡vaya, me contagié!) nos haya deslumbrado por la profundidad de sus ideas, no es alguien a quien leímos como leíamos a Aldous Huxley, o como leemos a Leonardo Sciascia, para desasnarnos: casi no se explica su admiración por la tetralogía sobre José y sus hermanos, de Thomas Mann, a la que invariablemente siempre se refiere como trilogía porque debió leerla en la edición argentina en tres tomos. García Márquez es un autor que leímos y releeremos por unas tramas atrayentes hasta cuando sabemos el final de antemano (*Crónica de una muerte anunciada*), y por una prosa de lujo para la que aún sigue teniendo arrestos: «Aprendí a apreciar (...) el paladar, que afiné hasta el punto de que he probado bebidas que saben a ventana, panes viejos que saben a baúl, infusiones que saben a misa» (118) o las dos líneas fulgurantes que ini-

cian el capítulo cuarto: «Bogotá era entonces una ciudad remota y lúgubre donde estaba cayendo una llovizna insomne desde principios del siglo XVI» (221).

Y no obstante, y no obstante... Creo haber sido harto injusto con mi primer juicio sobre *Vivir para contarla* porque su relectura me lo ha devuelto humanizado, desacralizado, jibarizado, hasta un punto que no sospechaba, hasta el punto de que no le acepto a GGM que nos diga que «una de las fallas de mi vida de escritor ha sido no hablar inglés» (189), pues ésa es una ignorancia que comparte con su admirado Sófocles y también con Cervantes. Ni tampoco le acepto que nos asegure, a propósito de sus amigos, que existen unas «lecturas despiadadas de mis originales» (441), como creo que queda sobradamente demostrado más arriba. Y como puede quedar más demostrado con lo que sigue. Según García Márquez cuenta, en Medellín, allá por julio de 1954, su entrañable Orlando Rivera alias Figurita le habría hablado de un plan magistral para sacar a Mercedes Barcha de su internado; «Mercedes, por su parte, no se enteró del plan hasta cincuenta y tantos años después, cuando lo leyó en los borradores de este libro» (531). Basta una simple operación aritmética, y la certeza de que Pitágoras no miente, para concluir que 1954 + cincuenta y tantos nos traslada por lo menos al año 2005. Menos mal que ya sabemos, por testimonio del propio GGM, que las matemáticas nunca fueron su fuerte.

Dicho sea sin la más mínima ironía, antes bien con una gozosa esperanza, opino que en estas páginas donde sobran tantos adjetivos que vuelven pedregosos los orgasmos, sobrenaturales las memorias y bíblicos los aguaceros, falta una sencilla palabra al final del texto en la número 579: «Continuará». Y cuando llegue ese momento, no le volvamos a pedir peras al olmo, ni el olor de la guayaba a ese sudor del pino que es la resina.

Ricardo Bada

América en los libros

Literatura Argentina. Perspectivas de fin de siglo, *María Celia Vázquez-Sergio Pastormerlo, Compiladores, EUDEBA, Buenos Aires, 2002, 608 pp.*

En noviembre de 1999, se realizó en Bahía Blanca el X Congreso Nacional de Literatura, organizado por la Universidad Nacional del Sur. Este libro selecciona las ponencias más importantes e intenta dar una acabada imagen de la literatura argentina del siglo pasado, tanto en su producción poética, narrativa, ensayística, como en su crítica.

Los temas de la creación son abordados por poetas y narradores, mientras que los de teoría e historia literaria lo son por críticos y profesores. Se traza el itinerario desde Sarmiento hasta Lugones; se analizan las vanguardias de los años 20; se estudian los ensayos sobre la nación, deteniéndose especialmente en el pensamiento de Raúl Scalabrini Ortiz, Héctor Álvarez Murena, Ezequiel Martínez Estrada y David Viñas; se describen las vinculaciones de la literatura con la política; se exponen las cuestiones de género, consideraciones sobre la novela contemporánea, la crítica, la historia literaria y el canon.

El libro representa nítidamente un corte de las preferencias literarias y teóricas de la crítica académica. Predominan los enfoques sociológicos y sistémicos sobre los que defienden una mayor autonomía de la producción textual; las cuestiones de género y las ópticas culturalistas sobre las estéticas; ciertas líneas históricas; ciertos autores contemporáneos (Aira, Lamborghini, Saer, Piglia, Puig) sobre ausentes de no menor calidad.

Resultan muy valiosos los testimonios de poetas y narradores, quienes hablan, y bien, de su trabajo específico. Algo menos, el de teóricos y críticos, que adolecen de la disparidad propia de este tipo de conjuntos. Sobresalen, empero, algunos aportes: los de Amícola, Dalmaroni, de Diego, Gazzera, Giordano, Panesi. Entendido el libro «como un muestreo, parcial pero no insuficiente, que permita entrever un mapa de tendencias, perspectivas y modulaciones críticas», los compiladores aciertan y el título es apropiado: se trata de ciertas «perspectivas» de nuestra literatura hacia finales del siglo XX.

Historia Crítica de la Literatura Argentina, *Director: Noé Jitrik, Volumen 6: «El imperio realista», Directora del volumen: María Teresa Gramuglio, Emecé, Buenos Aires, 2002, 524 pp.*

La definición de Barthes fue inapelable: realista es todo discurso que acepta las enunciaciones respaldadas por su solo referente. Desde entonces (antes, quizás, la habían desnudado los «formalistas» rusos), toda pretensión literaria de transcribir la realidad «tal cual es» se golpea contra la sospecha de encontrar un «efecto», una impresión de lo real: ahora, en la obra, la realidad apenas existe; estamos ante una «ilusión referencial». Al cabo de ese camino andado por la crítica y la teoría, puede apreciarse lo que fue «el imperio realista» en la literatura argentina, una etapa que duró décadas y dejó su impronta hasta hoy.

Desde Payró hasta bien entrados los 40 del siglo XX, se abordan el teatro nacional (con el «realismo inconformista» de Florencio Sánchez y con el sainete criollo), el proyecto de Manuel Gálvez, la obra de Horacio Quiroga, la de Benito Lynch, las novelas de Roberto Arlt y los textos de Arturo Cancela. En un capítulo denominado «Zonas de borde», figuran la novela histórica, las crónicas de la ciudad de Arlt, los poetas Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari y César Tiempo, las narrativas regionales, los testimonios de viajeros entre 1928 y 1942. El último capítulo, dedicado a las «pedagogías culturales», incluye un estudio de la función cumplida por las revistas de izquierda, un trabajo sobre Elías Castelnuovo (el nombre tal vez más rescatable, junto al de Roberto Mariani, de la narrativa de Boedo), un interesante ensayo sobre las «Pedagogías para la nación católica», y un estudio sobre el movimiento teatral independiente.

El volumen trae un «Epílogo» de Jitrik (irónico y descorazonado respecto de los «inesperados renacimientos» de la doctrina, pero también seguro de su ineluctable extinción), una presentación de Gramuglio, sumamente pedagógica, en la que trata de ajustar el lábil término, de conformarlo con la vasta producción de un vasto período, y de historiar la variante argentina, que halló en Héctor Agosti y Juan Carlos Portantiero sus adalides cuando ya el «imperio» declinaba.

Mario Goloboff

El cuento hispanoamericano actual. Antología, *Selección de Reni Marchevska, Pehn, Bulgaria, 2002, 535 pp.*

Como el falso psiquiatra del texto de Ricardo Piglia incluido en esta antología, que guardaba grabadas las historias de los suicidas y que volvía a escuchar las cintas, «el relato múltiple de la ciudad (para) captar el centro de la obsesión secre-

ta de Nueva York», así puede leerse este libro compilado por Reni Marchevska: leer y releer estas historias para captar los múltiples centros de la secreta obsesión literaria de los cuentistas hispanoamericanos de las últimas dos décadas del siglo XX.

Valioso testimonio de la producción literaria en este género, el trabajo es producto de la investigación que Marchevska realizó gracias a la beca otorgada en 1998 por la SER de México, y que ahora se publica coauspiciada por los miembros residentes y concurrentes del Grupo Latinoamericano de Sofía.

Como toda antología, ésta es también un desafío a la completud y puede ser tildada de arbitraria: ¿por qué no hay alguna muestra de Bolivia o Puerto Rico?, ¿por qué si aparece una autora nacida en el 1938 como Luisa Valenzuela no se ha seleccionado algún cuento de Juan José Saer que es apenas un año mayor?, ¿cuál fue el criterio de calidad aplicado a la selección?, ¿no hay en los diferentes países exponentes menores de cuarenta años para mostrar la actual producción cuentística?

«Conscientes de lo difícil y arriesgado que es aproximarse en un solo libro al estado actual del cuento hispanoamericano (...) reconocemos nuestra deuda con muchos narradores y cuentos», dice la compiladora. Y es verdad. Están ausentes, además de los mencionados, autores de países como Nicaragua, Panamá y El Salvador; entre los más jóvenes se citan a Rodrigo Fresán (del 63, Argentina), Octavio Escobar Giraldo (62, Colombia), Carlos Cortés y Rodrigo Soto (62, Costa Rica), Luis Martín Gómez (62, República Dominicana), Rocío Silva Santisteban (63, Perú), Luis Felipe Castillo (62, Venezuela) y dos excepciones, los que todavía están en la treintena: Mabel Pedroso (65, Paraguay) y Leonarlo Valencia (69, Ecuador). Sin embargo, el volumen vale por lo que incluye, más allá de las ausencias señaladas.

Al apartado que se le dedica a los diferentes países, le antecede un estudio teórico/crítico sobre el estado de la narrativa nacional. Estos textos son de diversa índole: los hay más políticos y coyunturales con el momento histórico y la cultura que atraviesa el país (Mempo Giardinelli, Argentina; Luis Barrera Linares, Venezuela), los hay más orientados a la reflexión social y las diferencias generacionales de sus escritores (Ramón Díaz Eterovic, Chile; Abdón Ubidia, Ecuador), y la propia Reni Marchevska asuma algunos textos preliminares con una mirada exhaustiva y académica que da cuenta de su pasión por el estudio y la comprensión de la cuentística hispanoamericana (Colombia, México, Uruguay): sus bibliografías al pie de cada artículo aproximan más al lector con intención de profundizar los aspectos desarrollados.

Sobre la elección, habría mucho para decir, pero dado el breve espacio privilegiemos lo siguiente:

todas, o casi todas las expresiones, están presentes: la ciencia-ficción, los cuentos fantásticos, los de aventuras; los cuentos más psicológicos, los idealizados en ambientes rurales y los crudamente urbanos, los realistas y grotescos, los sutiles y poéticos, los que asumen forma de carta o diario o memoria íntima, los de arraigo criollista y los vanguardistas, los de un realismo crítico y los fuertemente cargados de humorismo y rasgos bien nacionales.

El acertado equilibrio entre mujeres y hombres se destaca como otro logro del volumen –dato no muy común en algunas antologías donde es nula o escasa la participación de escritoras–; esto constituye otro mérito de Marchevska.

Ningún tema ha quedado afuera: la guerra, las revoluciones armadas y la guerrilla, la marginalidad, la cultura de masas y el rock/pop, lo infantil, la sexualidad, la crisis político-militar en toda Latinoamérica, las relaciones familiares, la locura, el exilio, la identidad, el arte.

Este libro abre un gran abanico de lo que es en los últimos veinte años el imaginario narrativo de Hispanoamérica. Lejos de los clichés que la mirada extranjera al continente suele poner como marca de la producción literaria –el *boom*, el «macondismo», el realismo mágico–, la obra compilada por Marchevska es una acabada muestra de la enorme diversidad de temáticas, tendencias y estilos que puede leerse como una «verdadera narrativa de la resistencia» –expresión que utiliza Giardinelli para la producción en la Argentina, pero que bien puede extenderse a toda Latinoamérica.

Además de los mencionados más arriba, conforman este mosaico de cuentos autores de la talla de Ana María Shúa, Reina Roffé, Ricardo Chávez Castañeda, Luis Hernáez, Péter Elmore, Teresa Porzekanski, Bárbara Jacobs, Jesús Díaz, Policarpo Varón, por citar sólo algunos de los casi setenta que despliegan sus historias en estas páginas.

Variada escritura para disfrutar, emocionantes y fuertes algunos cuentos, más flojos pero con algunos toques y hallazgos insoslayables otros, las obras de experimentados autores y las de las nuevas voces compartiendo la muestra de su país, el meritorio y serio trabajo de recopilación: por todo esto es justo dar la bienvenida a un libro producto de la rigurosa tarea de su compiladora.

Quedan muchos otros escritores y escritoras por exponer su producción en cada país, habrá más historias para ficcionalizar en nuestra castigada Latinoamérica, pero el camino ya está abierto. Ahora sólo resta procurar «convertir el desierto» y ya no sólo como un modo de entablar una conversación –como sucede a los personajes del cuento de Reina Roffé– sino como fe y estrategia: «alimentar el repentino y floreciente deseo de empezar de nuevo».

Diana Paris

Los palacios distantes, *Abilio Estévez, Tusquets, Barcelona, 2002, 272 pp.*

La nueva novela de Abilio Estévez se adentra en la belleza de una Cuba rota y deshecha. A través de las ruinosas calles de La Habana, el autor de *Tuyo es el reino*, evoca la nostalgia de una utopía y de un mundo definitivamente perdido.

El narrador de *Los palacios distantes*, con severidad y lúcido pesimismo, reflexiona en torno a lo que fue Cuba en su pasado más inmediato. No en vano la novela está ambientada en un deteriorado teatro de La Habana, ahora terrorífica ciudad, testigo en tiempos de lo más granado de su sociedad y de su cultura. Desde los escombros del pequeño Liceo, Victorio pasa su tiempo recordando y tratando de encontrar el encanto de las cosas, en medio de unas ruinas que remiten, constantemente, al esplendor de La Habana, una ciudad que suele desentenderse del ritmo habitual del planeta.

Quizá lo que más llama la atención en esta novela es el empeño pertinaz en ver belleza en las grietas de los edificios, en el desmoronamiento de los palacetes, en la herrumbre de las ventanas, en los desconchones debido a la humedad y al abandono, pero es que para Abilio Estévez el arte tiene encantos que la realidad desconoce. Será esa recurrencia a lo hermoso, mejor dicho, al empeño en restaurarlo lo que dé sentido a la vida de los personajes. Victorio es un cuarentón desalojado de su casa pocos días antes de que se desplome el edificio en el que vive. Desprovisto de espacio en el que vivir, emprende un vagabundeo por la ciudad hasta que encuentra un lugar donde habitar: el Liceo en ruinas, en donde vive otro personaje enigmático: un funambulista, obsesionado en dar sentido a un mundo que se desmorona, en restaurar una belleza ya imposible.

Cuba será un país de extremos diabólicos y así junto a columnas dóricas, cariátides, motivos *art déco*, volutas modernistas, adornos bizantinos, maderas preciosas, imperarán la desidia, el hastío, el desaliento, la miseria y la desilusión. Victorio, Selma y Don Fuco forman parte del infierno cubano, son seres sin arraigo existencial, atosigados por un espacio que cada día se vuelve más hostil.

No se omite la referencia a la revolución, incluso, irónicamente, el autor hace que uno de los personajes nazca en 1953, año en el que Fidel y sus hombres asaltan el cuartel Moncada. Sobre este recuerdo, Abilio Estévez es contundente: la revolución prometió futuros ilusorios, fue una falacia.

Este teatro en ruinas se convierte en una metáfora de la Cuba actual. No sólo se habla de ruina física sino también de ruina moral, de ahí que la reflexión sobre la realidad cubana se realice en términos de fatalidad y se sublime la destrucción

que invade todo con la constante reflexión a la belleza del pasado. Se establece un juego de contrarios (fealdad-hermosura / recuerdo-olvido/ interior, el teatro-exterior, la luminosidad, el mar/ movilidad-inmovilidad/ progreso-retroceso/ amor-odio/ heterodoxia-ortodoxia) que agudizan el sentimiento de precariedad de una ciudad, La Habana que, a pesar de todo, ha sido la única superviviente de cuatro largos siglos de fracasos, playas y derrumbe. Aunque muy diferente de su primera novela, *Los palacios distantes* es una minuciosa y barroca descripción de La Habana gracias a su cuidado, preciso y seleccionado lenguaje, aspecto fundamental en la narrativa de este autor.

Milagros Sánchez Arnosi

Alvar. Thirty Years of Lithography, *Betti Jean Craige, Decorative Expressions, Inc., Madrid, 2001, 96 pp.*

La profesora de literatura comparada y directora del Centro para las Humanidades y las Artes en la Universidad de Georgia, Betty Jean Craige, quien cuenta entre sus trabajos como hispanista un estudio de la poesía de Federico García Lorca (1977) y tres importantísimas traducciones de poetas españoles al inglés: Antonio Manchado (1978), Gabriel Celaya (1984) y Manuel Mantero (1986), ahora nos entrega este excelente y muy cuidado volumen sobre las obras litográficas del artista barcelonés Alvar Suñol Muñoz-Ramos.

De acuerdo a la autora, quien no sólo entrega su juicio aquí sino que también el de muchos otros, Alvar Suñol es hoy por hoy, y después de cuarenta años de paciente experimentación, el «maestro de la litografía del siglo XX». Este artista –y «artesano», como muy bien lo recalca Craige– catalán, nacido en 1935, ha desarrollado una extensa obra que incluye, además de las que este libro se preocupa, pintura al óleo, acuarela, dibujo, grabado y escultura. Por el conjunto de sus trabajos, Alvar «ha logrado alcanzar un merecido lugar entre otros grandes de la región: Pablo Picasso, Isidro Nonell, Salvador Dalí, Joan Miró, Antoni Tàpies y Antoni Clavé». Este reconocimiento local y global –como diríamos ahora en lugar de internacional– lo ha hecho participar con sus obras en numerosas galerías, en variado tipo de exhibiciones, en colecciones, en museos, por cierto sin dejar de mencionar los premios recibidos a lo largo de su trayectoria.

Alvar, como se menciona en este libro, es un artista bastante «conocido por coleccionistas alrededor del

mundo». Esta es quizás la clave anecdótica del origen del libro de Craige, ya que es ella misma una de los más apasionados entre aquéllos. Sin embargo, el seguimiento que ha hecho Craige de la obra del artista catalán, sobre todo de la sección litográfica, no ha estado guiado por la adquisición y el disfrute personal de su arte, sino más bien por un espíritu generoso que ha buscado promoverlo y compartirlo. De allí que haya organizado visitas, presentaciones y exhibiciones para el Museo de la Universidad de Georgia, siendo por ahora el libro la culminación de esa tarea autoimpuesta como lógico camino de su admiración, la que puede ser también descrita como invitación para que otros entren en diálogo con la obra de Alvar.

El libro de Craige cumple varias funciones en una sola publicación. Es ante todo un «homenaje a un hombre maravilloso y a un artista fenomenal sin el cual la historia del arte contemporáneo no estaría completa». Un homenaje que en ningún momento sacrifica el rigor de las observaciones teórico-estéticas acerca del trabajo del artista, como por ejemplo todas aquéllas que dedica a definir y comentar la «imaginería» reiterativa presente en el conjunto litográfico, la que desde 1970 ha venido expresándose en el despliegue incesante de un puñado de imágenes rectoras. Por el contrario, en las páginas introductorias de Craige se tiene una bien ponderada semblanza biográfica, una precisa contextualización histórico-artística de la obra de Alvar, junto a la síntesis de la unidad y multiplicidad de su proceso creativo –en el cual la etimología de la palabra litografía cobra todo su sentido (artesanal, cosa que Alvar pretende mantener viva)– y, por supuesto, al catálogo pormenorizado de sus obras en el género.

Su capítulo «Litógrafo» da detallada noticia de cómo Alvar comenzó en París y bajo la inspiración que le causó la obra de Marc Chagall –a quien no imita sino que sigue en el abandono de la «verosimilitud naturalista»– a producir una obra litográfica que con el correr de los años llegará a ser reconocida como «única», donde constantemente se encuentran «figuras [etéreas, en especial un rostro romanesco que representa la humanidad] flotando a través de un espacio delimitado por emblemas de la vida española: interiores domésticos, instrumentos musicales, fruteros, floreros, palomas, cielos de aldeanos». Todo esto en una atmósfera de «gozoso lirismo» –tal como lo precisara María Fortunata Prieto Barral al presentar a Alvar en 1970–, lo cual no le resta un cierto tipo de compromiso social que se da a partir de Alvar como creador. Por eso Craige vuelve a citar a Prieto Barral para puntualizar que hay que verlo «más como guardián de valores universales que

como un inconformista», que como, remarca Craige, «un iconoclasta o un revolucionario, tanto sea en su calidad de artista como de individuo». De allí que las páginas introductorias de este libro concluyen con unas tituladas «Guardián de valores universales», donde la autora enfatiza que la obra de Alvar se ha ido haciendo cada vez más una forma de «celebrar la vida, los valores y hábitos de la gente simple, el amor familiar, el compartir el pan y el vino, el placer de los sentidos, la alegría que traen la música y otras artes», todo lo cual se observa ya desde los títulos de las obras (por ejemplo: *Les Plaisirs de l'Esprit / Les Plaisirs de la Terre*) y en la composición plácida y placentera de los temas en sus sucesivas etapas de producción, en las que Alvar está siempre implicado hasta en los más pequeños detalles, ya que esta participación total es lo que el artista catalán defiende y ofrece con su trabajo.

En suma y para concluir con lo más importante: aparte de ser éste una necesaria (en inglés) y muy bien prolongada exhibición en libro y catálogo, selectivos por razones de espacio, de la obra litográfica completa de Alvar Suñol, quien ya en sus sesenta «goza de fama en el exterior [especialmente en los Estados Unidos] y afecto en su patria debido a sus logros en todas las artes que ha practicado», el libro de Betty Jean Craige es al mismo tiempo el testimonio de una amistad artística y de la pasión por una obra cuyo ángel la distingue.

Luis Correa-Díaz

El inquietante día de la vida, *Abel Posse, Buenos Aires, Emecé, 2001, 263 pp.*

En el marco de la Argentina depauperada y caótica de hoy en día no resulta nada fácil hacerse una idea de lo que fueron las oligarquías hispanoamericanas de finales del siglo XIX: riqueza, lujo, derroche y una ausencia de curiosidad por lo que pasaba en sus tierras, que contrastaba con el vivo interés que tenían por lo que ocurría en las grandes metrópolis ultramarinas del viejo mundo. El protagonista de *El inquietante día de la vida* de Abel Posse, pertenece a esa élite criolla de finales del siglo XIX que, de espaldas a su herencia mestiza, marcó los destinos del continente latinoamericano luego de su emancipación de España. Heredero del ingenio azucarero fundado por su padre en la provincia de Tucumán, Felipe Segundo es, con su rimbombante nombre de monarca destronado, un hombre destinado a perpetuar la tradición de un orden aristocrático y feudal, que ve en lo foráneo un modelo de perfección.

Con una prosa vívida y fluida, Abel Posse recrea los vaivenes de la sociedad argentina del momento. El comienzo de la llegada masiva de inmigrantes europeos a la región, los apasionados debates sobre la tradición, el desarrollo y la educación del pueblo protagonizados por Roca, Alberdi y Sarmiento, y, sobre todo, los rasgos más salientes de la mentalidad de la élite criolla, que detenta el poder, retratados por medio de Felipe Segundo y su familia –el autoritarismo, la intolerancia, la defensa de la sacrosanta religión y de la unidad de la familia, el desconocimiento de lo autóctono y el valor excesivo otorgado a lo europeo– forman parte de este fresco.

El sentimiento de rechazo hacia la tradición española, unido a la admiración que los criollos sentían por la cultura francesa, completa la caracterización que el escritor argentino realiza de la oligarquía criolla. El Club Monteagudo, fundado por Felipe Segundo, es el punto de reunión para los tucumanos afrancesados: en él sólo se habla en francés y se leen y comentan los libros que, desde París, les envían por encargo del protagonista. Entre los mismos destacan los de Víctor Hugo, Baudelaire y, sobre todo los de Rimbaud, cuya lectura será para Felipe como una revelación, como una invitación al viaje que alterará la existencia de este sereno aristócrata y cambiará su vida para siempre. El descubrimiento de la palabra luminosa de Rimbaud aparece en la vida de Felipe al mismo tiempo que la huella de una siniestra enfermedad de la época, la tuberculosis, ante la cual el aristócrata se plantea dos posibles alternativas: la primera de ellas, aceptar medicarse y padecer el aislamiento al que son sometidos los tísicos; la segunda, vivir lo que le resta entregado a perseguir la estela luminosa de Rimbaud, opción por la que se termina decantando y que lo lleva a conducir sus pasos hasta París.

La utopía, motivo recurrente en la obra de Abel Posse, reaparece en *El inquietante día de la vida* en la figura de Arthur Rimbaud, *l'enfant terrible*, el bohemio por excelencia que se erigió contra la sociedad de su tiempo. La figura del poeta francés atrae, por tanto, a Felipe Segundo porque ve en él el símbolo de una rebeldía que llevaba adentro y que nunca se atrevió a manifestar. Este explica su interés por obtener noticias de Rimbaud en París, afán que le lleva a visitar a Verlaine y a un antiguo profesor del poeta, quienes le informan que Rimbaud está en Egipto ejerciendo como traficante de armas. Felipe, en un viaje que realiza el límite de sus fuerzas, con el único propósito de hallar a Rimbaud, recorre El Cairo y Alejandría, llegando incluso a descender por el Nilo y a adentrarse por el desierto.

En su búsqueda de Rimbaud, espejo anhelado de sí mismo, Felipe se desvanece y, por medio de sus amigos, es llevado nuevamente junto

a su familia tras un viaje que lo conduce primeramente a Francia para luego ser embarcado a la Argentina. Paralelamente Rimbaud, en la última fase del cáncer que lo acosa, pide volver a la granja de La Roche para morir junto a su madre. Ambos, poeta y hacendado, regresan a morir en el seno familiar. La utopía de la bohemia, llevada hasta sus últimas consecuencias por parte de Arthur Rimbaud y anhelada por Felipe Segundo, se juntan en *El inquietante día de la vida* como un fracaso más del hombre, de sus sueños de perfección y de libertad.

Inmaculada García Guadalupe

El club de los metafísicos. Historia de las ideas en América, *Louis Menand, traducción de Antonio Bonnano, Destino, Barcelona, 2002, 533 pp.*

Lo sabemos hasta por ciertos mitos del cine: los Estados Unidos se refundan para la modernidad con la guerra civil. Muchos de sus intelectuales participaron en ella y, en cuanto al asunto del libro, adquirieron un par de fuertes convicciones: la certeza es bélica y la verdad es violenta. Si queremos vivir y pensar en paz, hemos de evitarlas o encararlas de modo que no entorpezcan la buena marcha convivencial.

A través de algunas obras señeras –Wendell Holmes, William James, Peirce, Dewey –el autor entabla un código de esta moderna *intelligentsia* norteamericana: las ideas existen, pero no como entidades consolidadas y sustanciales, imperiosas en su objetiva realidad, sino como herramientas que los seres humanos utilizamos para resolver nuestro mundo social. Dependen de quienes las ejercen y del medio donde nacen y prosperan (o decaen). No han de malograrse convertidas en ideologías, en fundamentos inamovibles del orden o en justificaciones trascendentes de la sociedad.

Irónicamente, algunos de estos pensadores fundaron en enero de 1872 el Club Metafísico. En efecto, nada parece menos metafísico que esta línea de pensamiento que se reclama de cierta tradicional y característica actitud filosófica anglosajona: el escepticismo de Hume y el utilitarismo de Stuart Mill, por ejemplo. Si hay que desconfiar de nuestras convicciones porque pueden ser erróneas; si hay que pensar con independencia del Estado, las iglesias y las corporaciones académicas, participando y, a la vez, evitando perderse en ese perpetuo tráfago convulso llamado capitalismo, nada puede reclamar la metafísica para su dominio. Simplemente, las ideas se legitiman por su capacidad para adaptarse, por su eficacia dinámica, y no por su carácter de inmutables. Por decirlo orteguianamente: por su encarna-

ción en creencias, no por su consistencia ideal.

Menand, con toda su simpatía por la cosa, no deja de observar la peculiar manera americana de vivir lo religioso como una secularización de la deuda humana hacia el Creador. Nuestra mente está hecha para conocer el mundo porque Dios, matemático supremo, la ha construido en armonía con un afuera indeterminado y dotado de sentido, como quiere Peirce. Creemos que podemos saber y creemos que somos libres para saber, pero saber es un deber tanto como un derecho.

Menand expone su tesis con acopio de datos que despliega diáfana y vivazmente. Quizás abusa de lo anecdótico, con el objeto de hacer desfilar a sus personajes en plan novelesco. Entre dos guerras, la civil y la fría, tienen vigencia estos principios. Luego, hay un repliegue fundamentalista. Pero, dado que el comunismo se declara cancelado, vuelven los antiguos maestros de la América clásica. Para terminar, ruego a los presentes que levanten la mano si se consideran capaces de filosofar sin metafísica.

Blas Matamoro

Los libros en Europa

Historia de la radio en España. Volumen II (1939-1985), *Armand Balsebre, Cátedra, Madrid, 2002, 512 pp.*

Chesterton, quien llegó a participar en un proyecto cinematográfico junto a James M. Barrie y otros compañeros de letras, intervino, contundente, en la polémica que arreció al generalizarse como medio de entretenimiento otra novedad tecnológica: la radiodifusión. «El joven atleta –leemos en una de sus *Charlas*– debiera verdaderamente avergonzarse de disfrutar de sólo la mitad de una comedia o un drama, cuando caminando hacia el teatro, desde su casa, podría disfrutar de toda la obra. A tales personas se les critica frecuentemente como deportistas. Seguramente debieran ser más criticadas por comodones radioescuchas que por atletas, ya que ni siquiera lo son bastante como para caminar un poco y ser espectadores». Y a modo de conclusión, sentencia: «Si no se toman la molestia de ir a oír a su orador favorito, verdaderamente no comprende por qué deba venir el orador hacia ellos». A través de lo citado, queda de manifiesto cómo el hombre que se aplicaba a estas agudezas no intuyó hasta qué extremo la radio, desde su primer diseño, apunta a ser un medio masivo, universal, un procedimiento idóneo para informar, entretener y, dando un paso más allá, formar a su clientela. A esta triple faceta corresponde esa función social de la radiofonía, que se fortalece en un país como España, donde muy tempranamente pasó a ocupar el protagonismo de un proceso histórico en el que no han escaseado los partes de guerra, las charlas propagandísticas, los consultorios sentimentales, los radiodramas, las retransmisiones deportivas –aquel gol de Zarra descrito por el épico Matías Prats–, las sintonías musicales, y ya en tiempo de libertad, las tertulias políticas, los radiodiarios y otras fórmulas del contrapunto noticioso, cuya tendencia parece aún más admirable cuando se las compara con aquellas que hoy predominan en la pequeña pantalla.

Con excelente acopio documental, Armand Balsebre ha comprimido en dos volúmenes la historia de la radio en España, y en torno a su cronología circulan doctrinas estéticas, hábitos sociales, novedades técnicas, tendencias de cuño profesional –ocasionalmente academizadas–, modismos del habla y un juego muy concreto de relaciones políticas, que primero respondió a la voz de la dictadura y posteriormente reflejó los sonidos de la democracia. En esta línea, Balsebre

ha dado un salto por encima de muchas otras monografías. Una ojeada sobre este segundo volumen de su obra acredita lo completo de su pesquisa, luego tan enriquecida por el comentario personal y por un anecdotario que se presta a la ocasión.

Tres son los principales tramos que recorre. El primero describe la radio que se dio en la España falangista y nacional-catolicista de la autarquía (1939-1951), el segundo sintetiza la radio de los seriales, concursos y retransmisiones futbolísticas que propició la administración de Arias Salgado (1951-1962), y el tercero, ambientado en la etapa del desarrollismo y los deslindes predemocráticos (1962-1975), relata minuciosamente el devenir de un género como el serial, el auge de la radio musical y el surgimiento de la radio informativa, que iba a demostrar su importancia en emisoras como la SER. Un breve epílogo explora la identidad del medio entre 1975 y 1985, abriendo un espacio que merece ensancharse con mayor detenimiento. En este término, se podría alegar que el autor asume una brevedad que no aplica a otros periodos. No obstante, por la calidad y consistencia de todos sus componentes, la entrega obtiene un elogio inequívoco. En la escasa biblioteca que analiza el tema, sin duda esta obra permite juzgar con renovada exigencia otros estudios críticos sobre la radiofonía española.

Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial, *Pilar Vega Rodríguez, Madrid, Tecnos-Alianza Editorial, 2002.*

Hablando estrictamente, la criatura literaria ideada por Mary Shelley es un producto de la soberbia humana. Veamos: con su diseño de laboratorio, el doctor Víctor Frankenstein permite que, culminando el grandioso experimento, quede eliminada la fecundación ancestral y ocupe su lugar una ciencia que, por usar palabras de Borges, es la promesa de un milagro. Hablamos del surgimiento de un nuevo principio: la vida sintética. Claro que el asunto revela otra dimensión, pues Frankenstein no sólo es un pionero de la biomedicina. Cuando le es accesible esta labor suprema, el sabio también usurpa un atributo divino, aunque en este caso la facultad creadora requiera cadáveres y quizá galvanismo en lugar de barro y aliento. Se complace aquí Shelley en destacar el horror que causa la Criatura, no tanto por un mero rechazo estético, sino por su inconsecuencia, por la falta de concordancia que existe entre ese espécimen único –carece de genealogía y progenie– y los hijos de hombre y mujer. No se requiere otra explicación; y cualquiera otra difícilmente alcanzaría a describir mejor el extrañamiento del monstruo. Ahora bien, el relato de Shelley no es el

primer borrador literario de la biogénesis. Ya Ludwig Achim Von Arnim describió en *Isabel de Egipto o El primer amor de Carlos I* dos de sus formulaciones más primitivas y evocadoras: el *golem* y el homúnculo de la mandrágora, crecido por efecto de las lágrimas de un ahorcado inocente. Toda una incitación al asombro. En realidad, el método experimental no pudo dar una tibia réplica a esta fábula hasta el año 1910, cuando Alexis Carrel ensayó los primeros cultivos de tejidos. No obstante, hay otras tentativas que fomentan el ensueño. Mediada la década de los ochenta del pasado siglo, el científico Harold Morowitz calculó cuánto costaría reunir los constituyentes moleculares que integran un ser humano, y sus cuentas ascendieron a diez millones de dólares. Como es obvio, la mezcla recién adquirida no podía repetir los prodigios del ácido desoxirribonucleico, y ello inspiró a Carl Sagan una expresión feliz: «Afortunadamente hay otros métodos menos caros y más seguros de hacer seres humanos». Tal vez esto sirviera para apostillar la obra más famosa de Mary Shelley. Precisamente Pilar Vega dedicó el texto *Mary Shelley: la gestación del mito de Frankenstein* (1999) al mismo empeño que ahora aborda en *Frankensteiniana*: la glosa literaria y filosófica de tan influyente figura. Dejando de lado alguna que otra digresión apocalíptica, innecesaria para el desarrollo de sus argumentos («nuestra cultura occidentalista vive afincada en el presente irresponsable y no quiere, o no puede, afrontar las perspectivas del futuro») y determinadas efusiones, no siempre equilibradas (considera a Brian Aldiss un «genial» escritor de ciencia-ficción), la autora acierta a la hora de sugerir las variadas lecturas que provee el texto de Shelley. Elocuente y habituada al estilo doctoral, Vega Rodríguez se adentra en el género de la novela gótica, y lo hace con decoro académico. Lo cual no significa que la exhaustividad y el detenimiento atraviesen todo el ensayo. Por ejemplo, al tratar la cuestión del *cyborg* –contradicción de *cybernetic organism*–, la investigadora menciona a los dos científicos que acuñaron el término: Manfred Clynes (una errata lo renombra *Clunes*) y Nathan S. Kline, pero opta por no citar la fuente de ese neologismo, el artículo que ambos titularon «Cyborgs and Space» (*Astronautics*, sept. 1960, pp. 26-27 y 75-75), luego ampliado en *Psychophysiological Aspects of Spaceflight* (Columbia University Press, 1961). De igual modo, defiende que el escritor Damien Broderick fue el primero en emplear este término, pero deja de lado a quien popularizó el concepto –David Rorvik en *As Man Becomes Machine* (1971)– y tampoco indica la novela que primero barajó esta

idea en su más moderna intención –*The Clockwork Man* (1923), de E. V. Odle–, ni abarca en la síntesis los *simulacros* de Philip K. Dick. Algo similar sucede cuando examina la faceta cinematográfica del estereotipo. Es comprensible que analice el *Frankenstein* (1931) de James Whale prescindiendo por completo de valoraciones estéticas, pues prefiere detenerse en los resortes argumentales. (Inciso: Robert Florey, contratado previamente por la Universal, llegó a escribir un guión y a rodar dos bobinas de prueba, cuya influencia en el filme resultante empieza hoy a ser valorada). Algo más desconcertante resulta que, acerca de la película de Paul Wegener, *El golem* (1914), subraye su ambientación en el siglo XXIX. «Es divertido –aclara– notar la generosidad con que en los prolegómenos de la ficción utópica se anticipaban las tramas». Por suerte, si bien ese filme se perdió, disponemos de otra versión, hecha en 1920 por el propio Wegener, y eficazmente ambientada en el *ghetto* de Praga, durante el siglo XVI; esto es, bien lejos de ese desmedido porvenir. Consecuencia adversa del numeroso inventario por catalogar, deslices y omisiones como éstos deslucen algunos pasajes de una monografía que, en otros apartados, acredita una meritoria reserva de datos.

Guzmán Urrero Peña

Los juegos feroces, *Francisco Casavella, Mondadori, Barcelona, 2002, 297 pp.*

Francisco Casavella (Barcelona, 1963) autor de *El triunfo, Quédate* y *Un enano español se suicida en las Vegas*, acaba de publicar *Los juegos feroces*, primera entrega de una trilogía titulada *El día del Watusi* que fue apareciendo poco a poco. En noviembre vimos la segunda: *Viento y joyas*, y en febrero de 2003, la tercera: *El idioma imposible*. Todo un proyecto narrativo que abarca los últimos treinta años de la historia española.

El título general de la trilogía se explica en esta primera novela. «El día del Watusi» es el más importante de la vida del protagonista-narrador porque lo que vivió en ese día determinó su manera de percibir la existencia. El 15 de agosto de 1971, Fernando Atienza, en compañía de su amigo el Yeyé, trata de avisar al Watusi («el rey del ritmo, un bailarín, pero, también, un criminal, un filósofo, un mercenario...») de que unos cuantos matones le están buscando para arreglar cuentas ya que creen que está implicado en la violación y asesinato de la hija del jefe del hampa. Su búsqueda se convertirá en un recorrido que le permitirá descubrir la Barcelona de los 70, pero, sobre todo, el miedo, la violencia, el sexo, la hipocresía, el cinismo, la sobrevivencia, el desengaño, la pérdida, la muerte...

Barcelona es una ciudad muerta y corrompida. Casavella se detiene en el mundo marginal. Fernando Atienza y su compañero de correrías viven en las chabolas de Montjuic, espacio del hampa más canalla; los dos son inmigrantes y, en su periplo urbano, se relacionarán con lo más bajo de la ciudad. Su relato constituirá una crónica negra de unas vidas extremadas que desconocen la ternura, los buenos ratos y la alegría. Este descenso a los bajos fondos permitirá a su autor desvelar una red de intrigas políticas y financieras.

Fernando Atienza rememorará todos estos acontecimientos ocurridos en 1971, veinticuatro años después, en 1995, momento en el que recibe el encargo de escribir un informe que le servirá para meditar sobre su vida y sobre la trayectoria política de España.

Hay que destacar el personalísimo estilo de Casavella que no duda en enfrentarse al lenguaje de una manera precisa y eficaz, abundando en los múltiples registros del idioma, hecho que convierte la prosa de esta novela en un potente entramado estilístico lleno de sugerencias y aciertos: el ágil y acertado uso del *argot* de la delincuencia; los expresivos diálogos; la elección del punto de vista de un narrador escéptico, sumido en el tedio, amargado y sarcástico; las magníficas descripciones de tipos –hay que destacar la fuerza que irá adquiriendo el Watusi– y ambientes; la desolada visión de un tiempo pasado y de una ciudad, Barcelona, «destruida, sonámbula, corrupta, sin protesta, sin memoria» que, tampoco, cuenta con el consuelo de un futuro mejor... hacen obligada la lectura de este libro. Es, sobre todo, la descripción de Barcelona uno de los rasgos más destacados. El propio autor confiesa que es una ciudad literariamente «demasiado bien contada, para ser tan pequeña. Pero con buenos resultados. En una novela como *Vida privada* de José María de Sagarra, están todos los tratamientos que se han dado después a la ciudad».

Francisco Casavella ha llevado su literatura «a los barrios a los que se desplaza la delincuencia» y ha conseguido una novela sólida, magnética y llena de matices. Esperemos que las sucesivas entregas mantengan el mismo nivel de exigencia estética.

Milagros Sánchez Arnosi

Regina Beatissima, la leyenda negra de Isabel la Católica, *Juan G. Atienza, La Esfera de los Libros, Historia, Madrid, 2002, 415 pp.*

La figura de la reina de Castilla Isabel de Trastámara sigue siendo un tabú en nuestros estudios histo-

riográficos. A lo largo de los últimos cinco siglos se cuentan a miles los trabajos y biografías que proclaman sus virtudes a niveles superlativos y que la consideran digna de ser elevada a los altares. Sin embargo, el autor del libro que comentamos se atreve a proclamar abiertamente que no es oro todo lo que reluce, y pone manos a la obra para demostrar que, si nos atrevemos a prescindir de loas y «botafumeiros» y seguimos, paso a paso, su trayectoria política y vital, si nos preguntamos por todos los documentos sospechosos que han desaparecido, si nos planteamos las razones profundas de determinadas muertes, las razones reales de su matrimonio o su estrategia para alcanzar una Corona de Castilla que en modo alguno le correspondía, posiblemente nos percatemos de que los rasgos de su trayectoria histórica no sitúan a Isabel la Católica entre ese escaso grupo de gobernantes que sacrificaron su bienestar por el progreso, la libertad y el bienestar de sus súbditos.

Juan G. Atienza profundiza en la idea de que Isabel fue y sigue siendo la cabeza visible de una operación política de gran envergadura que sobrepasó los límites de su reinado y llegó a constituir toda una actitud ideológica que muchos han dado en llamar nacional-catolicismo, que nace de su persona y que ha sobrevivido hasta nuestros días. Esa actitud suponía la cuidadosa cimentación de una personalidad colectiva determinada que, en cierto sentido, fuera resumen de todas las virtudes atribuidas a su imagen emblemática, resultaran éstas ciertas o, en su caso, simplemente tejidas a partir de aquellos testimonios que podrían confirmarlas, una vez despojados de la realidad que se escondía detrás y sin que importara demasiado su autenticidad.

Atienza hace especial hincapié en la manipulación y tergiversación de datos que dificultan y neutralizan cualquier asomo de sincera objetividad histórica. «Desaparecen pruebas –afirma–, se destruyen datos, se escamotean o se falsifican documentos esenciales y hasta, con la excusa de la verdad doctrinal en ristre, se tergiversan evidencias que pudieran transformar la opinión mayoritariamente aceptada, negando cualquier oportunidad al planteamiento de una nueva manera de interpretar esa Historia que siempre se aceptó con toda su manipulación a cuestas».

El autor de *Regina Beatíssima* llega a la conclusión de que no caben más que dos actitudes: la primera, otorgar callando y aceptar los modelos de comportamiento impuestos por las ideologías dominantes, aunque siempre desconfiemos de su verosimilitud; la segunda, asumir el riesgo de pecar de traición contra las virtudes patrias reconocidas y, «aun a conciencia –escribe– de tener que desafiar a la casi obligada aceptación de certezas a medias, enfrentarse a la

Historia académica exponiendo no sólo sus evidencias, sino las dudas, las sospechas y las conjeturas que apenas permiten dejar que escape entre sus resquicios la aventura prefabricada que inventaron «ad maioren dei gloriam» los patéticos defensores de unos idearios políticos y religiosos difíciles de asumir desde parámetros objetivos».

En su «leyenda negra de Isabel la Católica», Atienza destaca como, hasta la subida al trono de los Reyes Católicos, la realidad que desvela el epitafio tumbal de Fernando III el Santo –el concepto del reino de «las tres religiones»–, siguió constituyendo una realidad. «Los reinos peninsulares –afirma–, fueron, con todas sus vicisitudes, tierras donde habían convivido las tres religiones del Libro, estableciendo entre ellas una suerte de ósmosis espiritual que, con todas sus restricciones y sus enfrentamientos, supuso un trasvase vital que, al menos, se desarrolló durante aquel tiempo preciso, hasta que se hizo realidad el duro integrismo religioso de Isabel y de sus mentores, que, con la aquiescencia política de un Fernando que siempre respaldó sus decisiones doctrinales, fue presionado a desaparecer».

A pesar de que sus panegiristas incondicionales siempre han tenido a la reina Isabel como un modelo, no sólo de piedad y ortodoxia católica sino también de inteligencia, a Atienza no le queda más remedio que reconocer que no fue lo suficientemente grande al carecer de esa alta visión de futuro y de ese genuino sentido de la grandeza efectiva que puede llegar a atesorar un Estado cuando sus dirigentes logran establecer y mantener en sus estructuras un auténtico equilibrio institucional, sabiendo integrar en una unidad esencial todos los factores vitales: políticos, sociales, religiosos, tradicionales, económicos y culturales que lo componen.

El libro que comentamos analiza con detalle los tres acontecimientos clave del reinado de los Reyes Católicos; tres acontecimientos que marcan el sentido de un instante histórico, pero también el rumbo que habría de tomar el acontecer de España a lo largo de los quinientos años siguientes. Los acontecimientos en cuestión son: la conquista de Granada, con el práctico fin de la presencia islámica en la Península y el inicio de su unidad nacional bajo la exclusiva dictadura de la fe cristiana; la llegada de Castilla a América, con el primer conato de desarrollo universal de la idea del imperialismo teocrático soñado por Isabel la Católica; y la expulsión de los judíos, con la ruptura política y la de un conato de convivencia religiosa que había marcado el devenir histórico peninsular desde los tiempos de la *pax romana*.

El autor de *Regina Beatíssima* finaliza su trabajo apuntando una fecha, 2004, quinto centenario de la

muerte de la reina Isabel. «Mientras se acerca el nuevo centenario regio –señala–, las espadas de la santidad permanecen en alto. Está en juego la gloria de una aspirante a santa cuyos méritos son defendidos por el catolicismo más exacerbadamente fundamentalista, mientras los niega taxativamente una nueva manera de juzgar la historia y el pasado de unos héroes cuyo heroísmo ha sido ya sobradamente puesto en cuarentena por los pocos que han buscado con sinceridad el triunfo de la verdad».

Un interesante y ameno estudio, crítico y polémico a tope.

Juan Sebastián Elcano. La mayor travesía de la historia, *José Luis Olaizola, Temas de Hoy, nombres para la historia, Madrid, 2002, 199 pp.*

Con el dinamismo y la emoción de una gran novela de aventuras pero ajustándose a la veracidad histórica, el libro que comentamos cuenta, con destacados toques de originalidad, cómo se llevó a cabo la mayor travesía de la historia. Veterano en biografías y en el género de novela histórica, el autor de *Juan Sebastián Elcano* hace que el relato del primer viaje alrededor del mundo sea narrado por un joven marinero que participó en la fascinante expedición; en esa titánica epopeya de navegar por mares prohibidos.

Elcano aparece como el protagonista indiscutible de una hazaña que dejó atónitos a sus contemporáneos y que vuelve a asombrar ahora al lector actual. La excepcional inteligencia de aquel vasco, cuidadoso en el vestir y parco de palabras, hizo posible el éxito final de la arriesgada travesía. El narrador manifiesta que el oficio anterior de don Juan Sebastián fue el de hacer contrabando de un país a otro, hasta que se enroló, a las órdenes del Gran Capitán y del mismo cardenal Cisneros, en la conquista de Orán y más tarde se sumó a la histórica expedición del marino portugués. El marinero cuenta que cuando en tierra sevillana decidió embarcarse con don Juan Sebastián, nadie, o casi nadie, conocía las intenciones de Magallanes: sabían que iban en busca de la ruta de las especias, pero no les decía por dónde, ni tan siquiera a los capitanes de las otras naves, que en total eran cinco, llamadas *Trinidad, San Antonio, Concepción, Victoria y Santiago*. En cuanto a por qué la hazaña fue española y no portuguesa, el narrador nos recuerda que fue debido a la torpeza de Su Majestad el rey don Manuel, que desestimó la petición que le hizo su súbdito Magallanes de aumentarle la pensión, y para colmo le pidió cuentas del reparto del botín de Teduest, acusándole así de ladrón. Ante semejante ofensa, Magallanes se desligó

públicamente de su condición de súbdito portugués y se puso a las órdenes del emperador Carlos I de España.

La descripción de Olaizola se llena de colorido con el ambiente del interior de las cinco naves. Como no se trataba de conquistar, sino de mercar especias, las naos iban provistas de enseres de trueque del gusto de los indígenas, a saber: cuchillos de los peores, espejos pequeños y grandes, tijeras, brazaletes, collares, peines y diversas clases de adornos. Y por si los salvajes no se avenían a esa clase de tratos, también iban bien dotadas de piezas de artillería, lombardas, falcones y culebrinas, escopetas y ballestas.

La misma descripción se satura de tragedia con el frío helador y la falta de provisiones pero, sobre todo, con el motín y las consiguientes sentencias de muerte y de mutilaciones corporales, que no se llevaron a cabo, en su totalidad, gracias a la intervención del escribano Ezpeleta quien razonó al capitán general, que para dar con la Mar del Sur precisaba de todos sus buenos pilotos, y los marineros bien enteros, y no sin piernas o sin brazos. Gracias a esta reflexión práctica se salvó Elcano que era uno de los principales amotinados.

Finalmente, la descripción rebosa emoción con el descubrimiento del estrecho, con su travesía, que duró casi un mes, y con el encuentro de los dos mares. En los últimos días de noviembre de 1520, Magallanes, previendo la llegada al final del estrecho, mandó una chalupa con seis remeros, tres por banda, y Elcano a la caña, para doblar un cabo tras el que había de estar la Mar del Sur. Después de dos días de navegar a remo avistaron el nuevo océano, al que bautizaron como Pacífico, por la suavidad de sus aguas. Pero después del gozo del descubrimiento volvieron la escasez, del hambre y el mar sin fin, hasta que mucho más adelante encontraron la maravilla de las islas –la de los Ladrones, la de Zamal– abarrotadas de belleza: corales, palmeras, jugosos frutos y todo tipo de provisiones.

José Luis Olaizola se documenta bien con el contenido de los diarios de Pigafetta y del contramaestre Albó que están llenos de interesantes detalles. También sigue de cerca los importantes trabajos de J. de Arteche, A. Melón y C. Clavería, y así cuenta cómo Magallanes, entusiasmado por la abundancia que iba encontrando a su paso, decidió cambiar de rumbo, y en lugar de ir derecho a las Molucas que era su destino, tomó la resolución de ir de una isla a otra por el regalo de recibir sumisión de sus reyezuelos. Y eso, por fin, fue lo que le costó la vida el 27 de abril del 1521. Siete meses después, la tripulación superviviente llegó a las Molucas.

En el viaje de regreso a España las dos naves que sobrevivían, la *Trinidad* y la *Victoria*, decidieron reali-

zar una ruta distinta, para que si una de ellas topaba con los portugueses, la otra se salvara. Al tomar el mando de la suya, Elcano dijo: «Es llegado el mometno de poner por obra lo de que el mundo es redondo». No es que no supiera que lo era, lo sabía por las cartas, pero nadie lo había hecho. La *Victoria* con dieciocho pasajeros, demacrados y sin fuerzas, llegó al puerto de Sanlúcar de Barrameda, del que había zarpado tres años antes.

En el apasionante y apasionado trabajo de Olaizola, dirigido a todos los públicos, hay espacio para el rigor histórico, la aventura, el humor y hasta para algún enredo galante.

Isabel de Armas

Le journal intime en Espagne, *Danielle Corrado, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, 420 pp.*

El libro de esta profesora de la Universidad de Clermont-Ferrand (Francia) viene a colmar uno de los vacíos más notables que quedaban en el estudio de la literatura autobiográfica española: el del diario íntimo. En los últimos veinte años, las publicaciones de Guy Mercadier, de José Romera Castillo y de Anna Caballé con *Narcisos de tinta*, entre otros, pusieron fin al falso tópico de la inexistencia de literatura memorialística en España. Estaba pendiente hacer lo mismo con los diarios íntimos literarios, una escritura escurridiza e invisible donde las haya, pues, como se sabe, aunque se escribieron siempre muchos, son muy pocos los editados. El libro de Corrado consigue el objetivo de hacer evidente que la literatura española no es una excepción tampoco en este género.

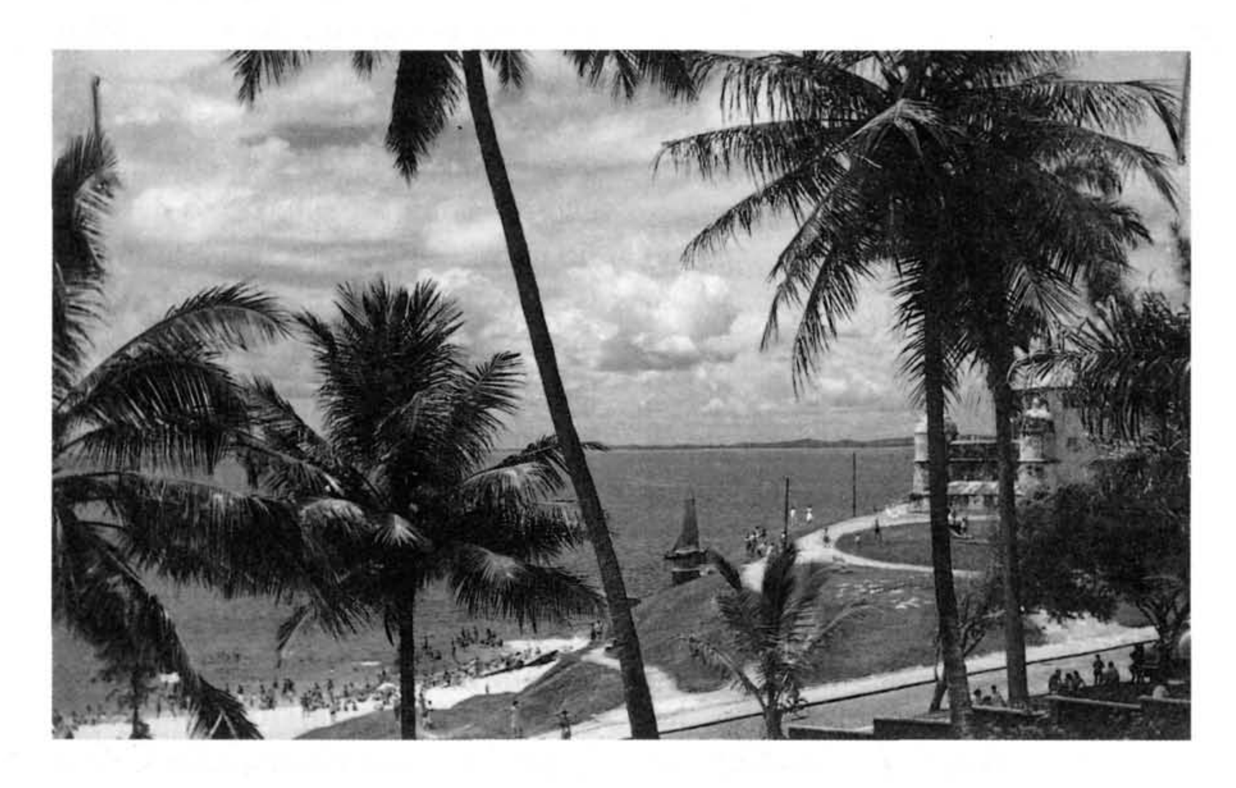
La autora no ha pretendido hacer la historia del diario íntimo en España, pues es consciente de que esta historia ni es posible ni aconsejable hacerla, ni comete el error tantas veces repetido de identificar edición y escritura diarística. La historia definitiva, si algo así es posible o necesario, está por hacer, pues los textos conocidos o editados deben ser considerados como la punta del iceberg, por la que nos damos cuenta del enorme volumen submarino del diario íntimo, que nunca sale a la superficie. Antes que la historia del diarismo español, Corrado nos enseña el largo y difícil camino de un género a la conquista de la consideración social y el reconocimiento literario.

El cuerpo del trabajo lo constituye el análisis pormenorizado de siete diarios publicados en el siglo XX (Miguel de Unamuno, Zenobia Camprubí, Dionisio Ridruejo, César González Ruano, Luis Felipe Vivanco, Rosa Chacel y Jaime Gil

de Biedma), aunque ha manejado un *corpus* mucho más amplio y ha tenido en cuenta prácticamente todos los diarios españoles publicados hasta los años ochenta (Blanco White, Gómez de la Serna, Ignacio de Loyola, Larrea, Moratín, Jovellanos, etc.) y de manera menos exhaustiva lo publicado posteriormente. En este punto llama la atención la clamorosa ausencia de los diarios de Francisco Umbral, al que ni se cita, siendo uno de los grandes cultivadores y renovadores del género a partir de los años setenta.

Con los elementos extraídos del análisis de los diarios estudiados, la autora esboza en la tercera parte del libro una «poética del diario íntimo», que supone una aportación a la definición y delimitación del género. Cierra el libro el análisis de las modificaciones que conlleva la publicación de un diario y la singularidad e idiosincrasia que pierden estos textos íntimos con la edición. Como dice un amigo, cuando le gusta un libro, y yo lo hago mío ahora: «No les quepa ninguna duda, deben leer este libro». Pero antes convendría traducirlo, ¿algún editor se anima?

Manuel Alberca



Monte Serrat. Bahía

El fondo de la maleta

Editoriales y restaurantes

Compara Hans Magnus Enzensberger («Libros a la carta», en *El País*, 1 de diciembre de 2002) el negocio del libro con el de los restaurantes. En ambos renglones de la economía, ha irrumpido el proceso de concentración y gigantismo empresarial. Hay un resultado común: la gran empresa no ha conseguido acabar con el pequeño establecimiento, a veces familiar y hasta con cierto aire de artesanía.

En otros órdenes, las cosas difieren. Las vastas cadenas internacionales de hamburgueserías, pizzerías y comidas a domicilio prosperan alegremente. A la misma hora, la misma ensalada es repartida en Bangkok, Helsinki y Toral de los Guzmanes. Con los libros no ocurre exactamente esto. Los márgenes de beneficio no son comparables, porque el mercado del libro, más o menos grande o pequeño, es marginal en sí mismo. Las cuentas no salen y no pueden salir. De ahí que algunos grandes grupos económicos metidos a editores se estén desprendiendo de su producción de libros.

Hay otra diferencia en juego, que hace más directamente a la naturaleza del libro: el objeto es en éste, el soporte de un texto. Si bien es verdad que un libro malo y otro bueno, en la misma colección, cuestan lo mismo, no valen lo mismo. En un restaurante, el solomillo no tiene igual precio que la pizza. El lector pagará una similar cantidad de dinero por Agamenón o su porquero, pero distinguirá al uno del otro. Como dice el poeta argentino Santiago Sylvester, la literatura es el único campeonato de fútbol donde un jugador de novena puede aparecer en primera, pero el espectador avisado se dará cuenta de la patraña.

Las macroempresas, lanzadas a comprar derechos de autor por medio de colosales anticipos, a promover ventas premiando con fortunas a ciertos novelistas, a organizar presentaciones en fiestas palaciegas, a sostener a voraces agentes literarios, comprueban que las ventas al detalle pueden arrojar números rojos. Se ven obligadas a vender derechos de traducción y adaptaciones televisivas o cinematográficas para compensar gastos.

Al margen del margen, si cabe la redundancia, los pequeños y hasta ínfimos editores, como los restaurantes familiares de los barrios y los pueblos, sigue haciendo libros baratos para pocos lectores, muy atentos y críticos, encarnizados en la antigua costumbre de aislarse en medio de la ciudad y escuchar la voz privilegiada de los escritores para convertirla en un privilegio compartido.

Colaboradores

ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
MANUEL ALBERCA: Crítico literario y ensayistas español (Málaga).
RICARDO BADA: Crítico literario español (Colonia, Alemania).
HORTENSIA CAMPANELLA: Crítica literaria uruguaya (Madrid).
WILFRIDO H. CORRAL: Ensayista y crítico ecuatoriano (Davis, California).
LUIS CORREA DÍAZ: Crítico literario chileno (Georgia, Estados Unidos).
INMACULADA GARCÍA GUADALUPE: Crítica literaria española (Madrid).
CÉSAR LEANTE: Escritor cubano (Madrid).
MARIO GOLOBOFF: Escritor argentino (Buenos Aires).
BASILIO LOSADA: Crítico y ensayista español (Barcelona).
JOSÉ ANTONIO DE ORY: Escritor y diplomático español (Madrid).
DIANA PARIS: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
CARLOS ALBERTO PASERO: Crítico literario argentino (Buenos Aires).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
MIGUEL REAL: Escritor portugués (Cintra).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
GONZALO ROJAS: Escritor chileno (Chillán).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
ISABEL SOLER: Crítica y ensayista española (Barcelona).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid).



Palacio de Gobierno. Bahía


EDICIONES DE
CULTURA HISPANICA

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe á la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Sobre Manuel Puig escriben:

Mario Goloboff
Reina Roffé
Josefina Delgado
Adriana Bocchino
Alberto Giordano
Ítalo Manzi
May Lorenzo Alcalá



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



AGENCIA ESPAÑOLA
DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL





5 euros